MICHEL BARON

COURS D'HARMONIE

« Guider d'abord vers l'essentiel. »

http://membres.lycos.fr/mbaron/
© Tous droits réservés
Révision de juillet 1998

Principales sources pédagogiques:

(sans responsabilité des personnes citées ci-dessous)

Geneviève Nau
1ers prix de violon, d'harmonie, de contrepoint et de fugue
du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (C.N.S.M.)

Maurice Franck
Prix de Rome, Professeur au C.N.S.M. de Paris et au
Centre national de préparation au professorat de musique (C.A.E.M.)

Henri Challan
Grand Prix de Rome,
professeur d'harmonie au C.N.S.M. de Paris
et au Centre national de préparation au C.A.E.M.

Alain Weber
1er Grand Prix de Rome,
professeur d'harmonie au Centre national de préparation au C.A.E.M.,
professeur de contrepoint et professeur conseiller aux études au C.N.S.M. de Paris

Préface de la première édition

(1973)

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt le "Précis pratique d'harmonie" de Michel Baron, dont la clarté et la concision sont remarquables.
Cet ouvrage est appelé non seulement à rendre de grands services aux jeunes harmonistes, mais aussi à rafraîchir la mémoire des moins jeunes !
Tous y trouveront, sans recherches fastidieuses, les réponses aux questions les plus diverses, exposées sans littérature inutile et complétées par des exemples toujours bien choisis.
Bravo donc, Michel Baron, vous pouvez être satisfait de votre travail, je vous en félicite, étant en mesure d'apprécier la somme des difficultés qu'il a fallu vaincre pour le mener à bien.

Henri Challan

Introduction et avertissement

Le postulat politiquement correct selon lequel l'harmonie serait une discipline servant à **développer l'audition de base** est à peu près aussi peu sérieux que de considérer les études de médecine comme un préalable pour assimiler les cours de biologie du secondaire.

Il est de bon ton également, surtout dans les universités américaines, de limiter l'harmonie à un outil indispensable pour le cours d'analyse. Ailleurs, des mandarins affirment que la **M**usique ne reviendra plus à la conception de l'œuvre "écrite". Cette affirmation n'est probablement valable que pour un petit secteur artistique orienté vers la jouissance de quelques dizaines de créateurs subventionnés. En réalité, toute la musique commerciale que nous subissons (par exemple les plus mauvaises publicités) ainsi que toute la musique que la plupart des gens apprécient (par exemple les meilleures musiques de films) sont toujours écrites selon les principes de base de l'écriture classique, quelles qu'en soient les variantes et les évolutions. Même dans le domaine artistique "sérieux", bien des créateurs connaissant leur métier, finalement joués beaucoup plus régulièrement que certains mandarins dont la mode passe vite, continuent d'utiliser la forme écrite. Il n'y a donc pas d'anachronisme aujourd'hui à étudier l'harmonie classique à fond, **en tant que début d'apprentissage de l'écriture musicale,** concept qui a beaucoup plus d'utilité et d'avenir social que la course aux langages personnels : aujourd'hui tout se passe comme si aucun créateur ne pouvait plus se permettre d'avoir le même langage musical que son voisin et devait se trouver, d'abord, « *un son bien à lui* » pour jouir d'un bon statut professionnel. On sait bien que beaucoup de ces avenues ont surtout réussi à éloigner de la musique, qu'on disait "sérieuse", le public qu'elle avait pourtant su conserver à travers ses grandes évolutions de la première moitié du siècle : quand Ravel a créé son "Boléro", on entendait parfois les gens siffloter le thème dans la rue[1]. Avez-vous entendu quelqu'un siffler ne serait-ce que du Boulez ou du Stockhausen dans le métro? Ah bon, c'est seulement parce que ce serait plus difficile?

Trente ans d'expérience dans l'enseignement de l'harmonie, à tous les niveaux, m'autorisent à décrire ici quelques situations maintes fois vérifiées.

Le préalable principal pour aborder l'harmonie est d'avoir une bonne représentation mentale des accords de trois et quatre sons (les entendre, reconnaître les noms des notes qui les composent, comme par exemple dans la dictée à trois voix). L'étudiant doit être tout à fait à l'aise dans ce domaine, car le cours d'harmonie lui demandera, en plus, d'apprendre à imaginer, à choisir tel ou tel accord (ou tel degré, telle fonction).

L'étudiant qui n'a pas l'audition verticale préparée avant le cours d'harmonie progresse habituellement lentement. Plus grave que sa lenteur : il supplée à son retard auditif au moyen de systèmes de raisonnements logiques, intellectuels. Ces béquilles, bien que fonctionnant tant bien que mal au début, ne mènent pas loin : immanquablement, dès que son raisonnement, même intéressant, le mène à plusieurs possibilités logiques mais dont malheureusement les trois quarts sont laides (étude des modulations par exemple) l'étudiant plafonne et se découvre

sans dons proprement musicaux pour progresser, perd une année, a une fausse expérience du cours ou abandonne.

En d'autres termes, la plupart des fautes répétitives et apparemment non corrigibles, chez les étudiants, proviennent du fait qu'il est bien plus difficile de reconnaître ou réutiliser un concept **mémorisé intellectuellement** que de retrouver auditivement la même chose en tant qu'**événement sonore connu**, rencontré mille fois dans la vie musicale de tous les jours. En caricaturant, l'étudiant intellectuel mais non développé au plan auditif ne sait pas reconnaître ou retrouver cette image au moment où il en aurait besoin pour harmoniser (son esprit ne peut pas fonctionner comme une machine, et même s'il le pouvait, quelle belle vie d'artiste !) : il tâtonne en aveugle... Au contraire, l'étudiant ne se posant pas trop de problèmes intellectuels, mais intuitif et bien-entendant, retiendra *sans effort*, avec son oreille, les règles générales, les cas particuliers, etc., *d'après des clichés auditifs bien connus* et progressera au moins trois fois plus vite. **Et ce n'est que justice !**

En effet, l'objectif des études d'écriture est de manipuler des sons, des sensations, des désirs de sensations sonores, des choix en fonction de critères esthétiques auxquels nous attribuons un sens musical, conséquence de notre culture commune de musique occidentale. La logique, le raisonnement, bien que sous-jacents (on peut analyser tout et n'importe quoi) *ne sont les créateurs premiers dans aucun acte musical* et ne vous aideront que sur le plan de la construction formelle, qui est d'ailleurs rarement complexe au premier niveau, à plus forte raison dans de brefs exercices. En définitive, **tout** ce qui sera discuté au cours d'harmonie **doit correspondre, dans votre mental, à une représentation sonore bien claire, faute de quoi vous vous sentirez exactement comme des aveugles dans une école de peinture, pressant sur des tubes de couleur dont les étiquettes seraient effacées.** Quelle école d'arts visuels accepterait de tels élèves ? Il devrait en être de même en musique, mais il se trouve qu'en audition on peut feindre quelque temps.

Le contenu de ce cours représente l'essentiel de ce qu'on doit connaître *sans hésitation*, d'autant plus que les règles qu'on y rencontrera expriment le bon sens et la recherche d'un bon équilibre sonore. Pour une réponse rapide et plus détaillée sur un sujet plus rare ou plus complexe, consultez le récent *Précis d'harmonie tonale* de Marcel Bitsch. En ce qui concerne des choix d'exercices spécifiques, la série progressive des *380 basses et chants donnés* d'Henri Challan est incomparable. Pour des travaux plus avancés et l'étude des styles, consultez la **bibliographie** ou référez vous à un professeur.

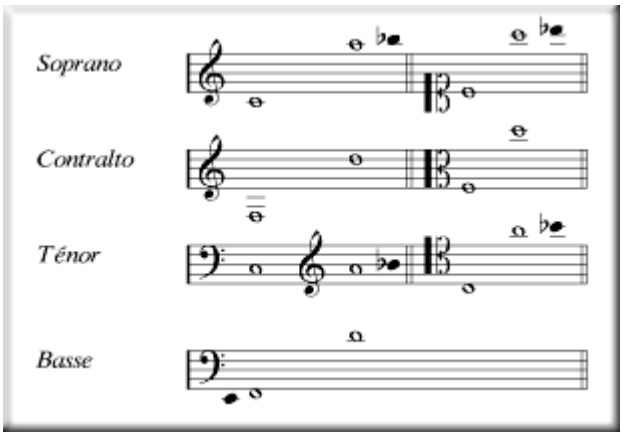
1) PARIS, 1er juillet 1999 (selon l'AFP) - Le "Boléro" de Maurice Ravel figure toujours au premier rang des oeuvres musicales françaises les plus exportées, selon le rapport annuel de la Société des auteurs, compositeurs, éditeurs de musique (SACEM), rapport qui prend en compte leur diffusion en 1996-1997, avec répartition des droits d'auteur en 1998. Outre le "Boléro" figurent dans les 10 premières places une autre oeuvre de Ravel ("Daphnis et Chloé"), deux partitions du Russe, Prokofiev ("Roméo et Juliette, opus 64" et "Pierre et le Loup"), ainsi que la 5e symphonie en ré mineur de Chostakovitch.

Je serais infiniment reconnaissant aux personnes qui pourraient me procurer des photos (libres de droits) de tout professeur mentionné sur ce site !
Vérification de la 1re version Web, textes et polices : Ginette et André Côté

Règles générales

Tessitures des voix

Le cours d'harmonie est un apprentissage pratique à l'écriture polyphonique, à quatre parties. Il faut s'habituer à écrire pour quatuor vocal, car la voix humaine est l'"instrument" qui a la tessiture la plus restreinte. Il n'y aura aucun problème plus tard à élargir les limites permises pour qu'elles correspondent à d'autres instruments. Il serait plus difficile de s'habituer d'abord à des tessitures très étendues et de réapprendre ensuite les contraintes des tessitures étroites. Voici les quatre voix et les limites de leurs tessitures usuelles (voix de bons choristes amateurs, et non solistes professionnels):



Il ne faut utiliser les notes en noires que très exceptionnellement. **À gauche :** les sons réels en clés de sol et fa. On voit que la partie de ténor, **écrite en sons réels,** devrait sans cesse changer de clé. **À droite :** les clés d'ut, en sons réels, utilisent la plupart du temps un minimum de lignes supplémentaires.

Il se peut que vous constatiez de légères différences selon les traités. Le bon sens est de rigueur : il vaut mieux utiliser les notes extrêmes avec prudence, avec les nuances appropriées et sans attaquer un début de phrase sur les notes supérieures.

Pour vous aider à mémoriser ce tableau, remarquez que, respectivement, les voix de basse et d'alto, ainsi que les voix de ténor et de soprano, ont leurs tessitures à distance d'octave.

Comment écrire?

▪ **Les clés d'ut :** traditionnellement, toutes les études poussées d'écriture se font en trois clés d'ut (ut première, ut troisième et ut quatrième) et une clé de fa, comme ci-dessus à droite.

Avantages :

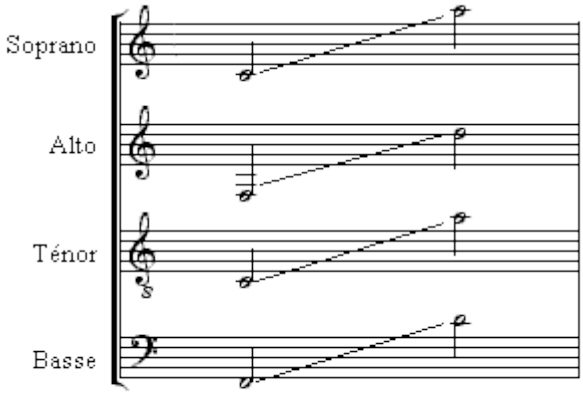
Assimilation concrète et définitive des 3 principales clés d'ut.

Obligation d'être pleinement conscient de ce qu'on écrit.

La plupart du temps, on évite l'emploi des lignes supplémentaires, chaque clé étant choisie pour la bonne tessiture.

Écriture en sons réels.
Une portée par voix : on a la place d'écrire. On voit bien l'évolution de chaque voix.
Tous les travaux avancés et leurs corrigés (Messiaen, Desportes, et de nombreux autres auteurs) sont publiés dans ces clés.
Voulez-vous renoncer à lire les maîtres?...
Inconvénients :
Consommation de papier.

- **L'écriture vocale moderne en trois clés de sol et clé de fa.**



Disposition vocale moderne

Avantages :
Pratique courante de la publication de la musique chorale moderne.
Une portée par voix, même clarté qu'en clés d'ut.
Inconvénients :
Nécessité d'employer quelques lignes supplémentaires à l'alto (inconvénient négligeable).
Le ténor n'est pas écrit en sons réels, mais sonne une octave plus bas que le son écrit. D'où croisements apparents, les rapports d'intervalles vrais n'étant pas visuels! Nécessite une accoutumance à cette clé de sol particulière qu'on complète parfois d'un petit 8 (octava bassa).
Consomme autant de papier.

- **L'écriture en système de portées pour piano**

Avantages :
Économie de papier.
Plus facile à lire.
Inconvénients :
Difficile d'écrire proprement, à un niveau un peu avancé, dès que les voix acquièrent une personnalité et une relative indépendance.
À cause de l'aspect visuel compact, n'incite pas à développer une écriture avancée.

Règles mélodiques

Les règles mélodiques concernent le mouvement d'une seule voix (n'importe laquelle, mais une seule à la fois, sans considérer les autres).

Intervalles mélodiques permis

On peut employer au début des études tous les intervalles mineurs, majeurs et justes compris entre la seconde et la sixte mineure incluses, ainsi que le saut d'octave. On peut tolérer à l'occasion la sixte majeure.

Mouvement mélodique obligé:

La sensible (seulement quand elle est la tierce de l'accord de dominante) doit aller à la tonique, à moins que l'accord suivant n'utilise pas la tonique, ou à moins que la voix **immédiatement supérieure** fasse entendre la tonique à la hauteur où on l'attend. (Cette tolérance est parfois acceptée seulement lorsqu'il s'agit des deux voix supérieures.)

Intervalles à éviter impérativement

Au début des études, il faut éviter à tout prix les sauts de septièmes et **les intervalles augmentés ou diminués**, qui deviennent vite un tic, et surtout qui empêchent radicalement la découverte de meilleures réalisations qui représentent la vraie ossature de la future écriture.

Note: à partir des septièmes de dominante, on pourra avoir un usage musical de tous les intervalles mélodiques diminués, suivis d'un mouvement de sens contraire. Au début des études, il vaut mieux éviter la seconde augmentée du mode mineur, même lorsqu'elle est suivie de la tonique.

Précautions:

La septième et la neuvième parcourues en 3 notes doivent comporter un mouvement conjoint.

La quarte augmentée (triton) en 3 notes doit être suivie d'un demi-ton de même sens.

Le saut d'octave se présente normalement dans le sens inverse de la ligne mélodique qui l'amène. On le quitte selon le même principe, en retournant vers l'intérieur.

Règles harmoniques

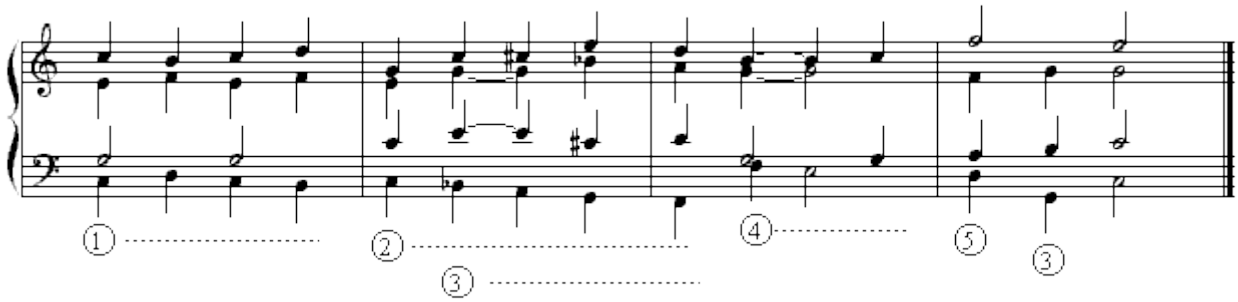
Les règles harmoniques concernent les écarts qui se produisent (et se modifient à chaque accord) entre deux voix. N'importe quelle paire de voix parmi les quatre.

Croisements et unissons

Au début des études, il n'y a aucune raison d'effectuer des croisements entre les voix: on les utilise selon leur ordre normal de superposition. On peut utiliser l'unisson si on ne peut l'éviter ou si on a une bonne raison de le faire, à cause du contexte.

Écartement entre les voix

Il y a de nombreuses manières d'espacer les 4 voix entre elles. En voici quelques unes, commentées aux numéros correspondants :



Des intervalles à peu près égaux entre les différentes parties. On appelle cela position de quatuor. C'est une position idéale, qui sonne très bien.

On peut au contraire isoler la basse et serrer les 3 parties supérieures. On appelle parfois cette disposition la position de piano (la basse pour la main gauche, le reste pour la main droite).

On ne doit pas dépasser l'octave entre chacune des 3 parties supérieures et sa voisine (mais c'est permis entre basse et ténor).

Une position particulière: si on atteint l'octave entre les deux parties **intermédiaires**, les deux voix inférieures doivent former un intervalle **ne dépassant pas la tierce**, faute de quoi l'accord sonnera creux. Cette position particulière est à retenir: les étudiants la craignent, alors qu'elle ne sonne pas si mal (se rappeler les cours de dictée à quatre parties et toutes les erreurs diverses que cette disposition générait, riche en harmoniques).

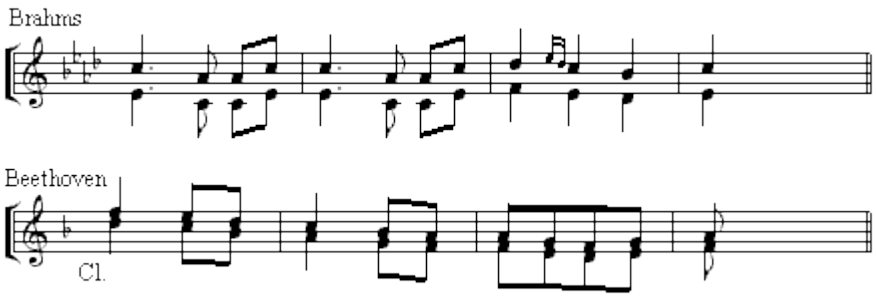
Un rappel nécessaire : on peut écarter jusqu'à l'octave les deux voix supérieures. On verra plus tard qu'on peut même, exceptionnellement, dépasser brièvement l'octave si l'équilibre des mouvements mélodiques le justifie.

Remarquez et adoptez soigneusement la convention d'écriture concernant le sens des hampes et la disposition des liaisons.

Mouvements harmoniques

Ce sont les mouvements que font chaque paire de voix. Il y en a quatre sortes:

Mouvement parallèle: les deux voix montent ou descendent ensemble, conservant un même intervalle. Fréquent en tierces ou en sixtes (ou leurs redoublements).

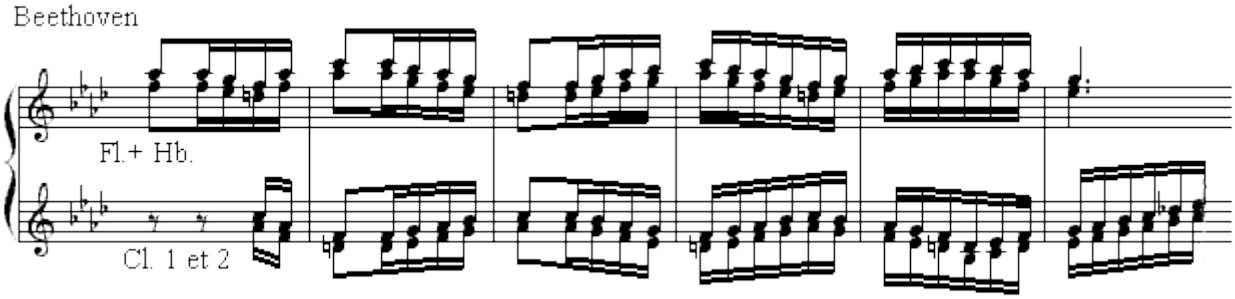


Le mouvement parallèle est absolument interdit dans deux cas:

- *Octaves consécutives (différentes) par mouvement parallèle. Même remarque pour deux unissons consécutifs.*
- *Quintes consécutives (différentes) par mouvement parallèle.*

Ces mouvements ont été jugés respectivement trop plats et trop durs, de la renaissance aux post-romantiques, qui ne les emploient (à 4 voix) que très exceptionnellement.

Mouvement contraire: une partie monte, l'autre descend, ou l'inverse. C'est un mouvement extrêmement fréquent, bien équilibré. Il ne présente pas d'inconvénients. L'exemple suivant montre deux paires de voix parallèles qui, par paires, évoluent en mouvement contraire:



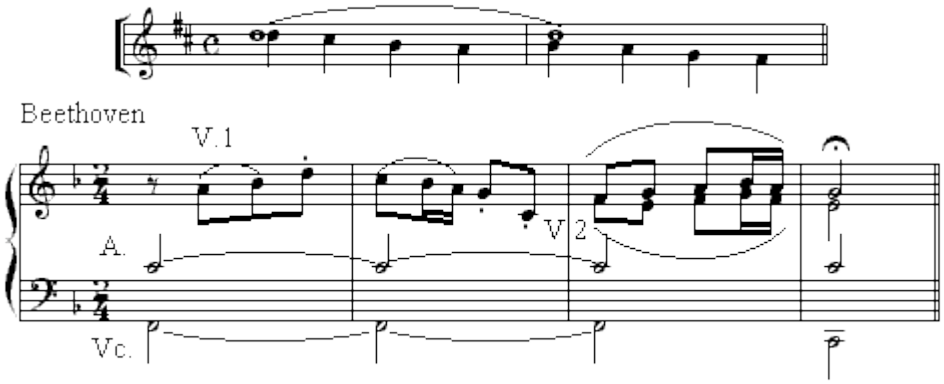
Les seules fautes qu'il peut générer, quasiment par malchance, sont:

- *Octaves consécutives par mouvement contraire.*
- *Succession octave-unisson ou l'inverse.*
- *Quintes consécutives par mouvement contraire.*

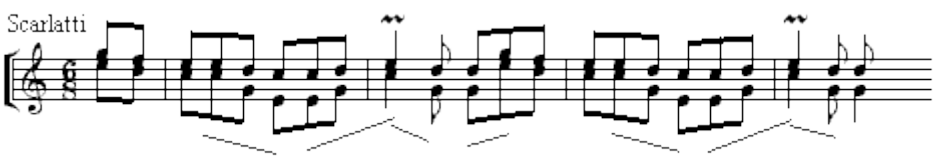
Mêmes raisons que précédemment.

Note: on dit aussi en manière de raccourci ***"octaves consécutives, quintes consécutives"*** *puisque l'interdiction est valable aussi bien pour les quintes ou octaves parallèles que pour les quintes ou octaves consécutives par mouvement contraire.*

Mouvement oblique: une partie reste en place, l'autre s'en écarte ou s'en rapproche. Rien à signaler, sauf au moment d'un unisson: il n'est pas élégant d'y arriver par mouvement conjoint de la voix qui bouge. Au contraire, il est intéressant de quitter l'unisson par mouvement oblique.



Mouvement direct: les deux parties montent ou descendent ensemble, mais en se rapprochant ou s'écartant un peu. Imaginez un mouvement parallèle qui ne serait pas tout à fait parallèle...



Le mouvement direct fait ressortir *les quintes et les octaves qu'il amène*. Lorsqu'on écrit un mouvement direct aboutissant à une quinte ou à une octave (ou leur redoublement), il faut satisfaire aux conditions suivantes, destinées tout simplement à *limiter l'effet* de mouvement direct.

- Quinte ou octave directe entre les voix extrêmes:
  - La voix du haut (en principe le soprano) doit être conjointe.
- Quinte ou octave directe dans n'importe quelle autre paire de voix (on dit: entre des parties quelconques):
  - L'une des deux voix doit être conjointe (idéalement celle du dessus).
  - À défaut de l'une des conditions ci-dessus, la note de l'octave ou l'une des notes de la quinte doit être entendue dans l'accord précédent (pas nécessairement à la même hauteur).
- Unisson direct:
  - Toujours interdit, y compris en contrepoint et en fugue...

Note: les règles précédentes sont une simplification récente d'anciennes pratiques pédagogiques particulièrement intimidantes et démoralisantes. Pour plus de détails, les plus curieux peuvent demander des règles plus détaillées. Voir mon ***Précis pratique d'harmonie*** *page 15, le Traité d'Harmonie de Dubois pages 14 à 16, le* ***Traité de l'Harmonie****, v.1 p.15 de Koechlin, le* ***Cours d'harmonie analytique*** *de Dupré page 17, le* ***Précis d'harmonie tonale*** *de Bitsch pages 19 et 20, ou le* ***Traité d'harmonie en vingt leçons*** *d'Yvonne Desportes page 7.*

Sur ce sujet des quintes et octaves directes permises ou interdites, il suffit de consulter ces divers ouvrages, tous rédigés par de grands professeurs et compositeurs, pour constater qu'il existe des différences de détail plus ou moins importantes dans la conception des règles. Celles proposées dans le présent cours ont l'avantage d'être à la fois raisonnables et suffisamment simples. Au début des études, il faudra d'abord apprendre à respecter strictement les règles qui ont la préférence de votre professeur. Un peu plus tard, votre oreille apprendra à être le juge ultime selon les circonstances particulières. En fait, les différences de détail dans les principes de base choisis n'auront pas de conséquence réelle sur la qualité de votre écriture, une fois que vous aurez acquis de l'expérience.

NOTE CONCERNANT HARMONY PRACTICE : la correction des quintes et octaves directes par HARMONY PRACTICE suit les préceptes du Précis d'harmonie tonale de Marcel Bitsch, c'est à dire qu'elle est légèrement plus sévère que les règles exposées le plus simplement possible dans le présent cours. Dans la pratique, vous ne devriez vous en rendre compte, très occasionnellement, que lors d'exercices portant sur les accords de quinte en position fondamentale seulement, ou quinte et sixte.

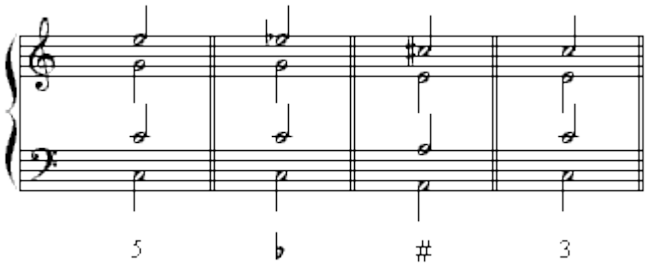
Accord de quinte

" On n'apprend rien quand on veut tout apprendre à la fois. "

Cette affirmation est de George Sand, pourtant réputée pour ne pas avoir été une femme conservatrice... Un cours d'écriture destiné à atteindre des objectifs concrets et pratiques doit procéder du plus simple au plus complexe. Jusqu'à ce que toutes les règles de base soient bien assimilées on se limitera, pour commencer, à l'accord parfait de quinte *(juste)* en position fondamentale (chiffré 5, parfois 3).

Cependant, lorsque les exercices sont construits uniquement sur l'accord de quinte on ne répète pas inutilement le chiffrage sous chaque accord, mais uniquement dans les cas particuliers :

Chiffrages



En mineur, pour indiquer la présence de l'altération de la sensible dans l'accord du V^{e} degré, ou de manière générale pour indiquer que la tierce doit être altérée autrement que selon l'armature, on a coutume de chiffrer simplement avec un dièse ou un bécarre (le 3 est sous-entendu). Le chiffre 3, seul, signifie que l'auteur suggère de supprimer la quinte : dans ce cas on triple la fondamentale, bien qu'il ne soit pas interdit de doubler la tierce si elle n'est pas sensible.

Les cadences

Une bonne manière de se familiariser avec les enchaînements d'accords est de les observer dans les cadences. Les cadences sont des enchaînements de degrés (ou : fonctions harmoniques) bien spécifiques, qui ponctuent la phrase musicale de manière plus ou moins suspensive ou conclusive.

Les définitions qui suivent sont en vigueur dans toutes les institutions musicales sérieuses et sont bien entendu conformes aux ouvrages théoriques de Jacques Chailley, Henri Challan, Yvonne Desportes, et bien d'autres. Quelques rares cours ou manuels isolés propagent des confusions très regrettables sans citer de références.

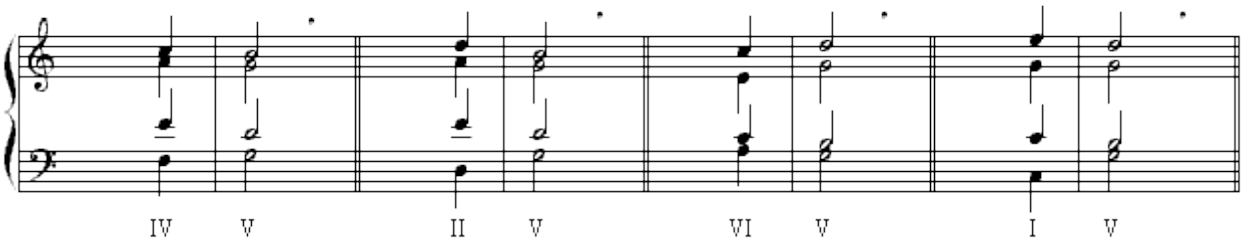
Demi-cadence

Autres appellations : repos à la dominante, arrivée sur la dominante.

Description : V^{e} degré en évidence, **à l'état fondamental**. Caractère suspensif.

Précédée de : le plus souvent IV ou II, état fondamental ou premier renversement. Parfois précédée de VI, ou même de I.

Quatre arrivées suspensives en demi-cadence

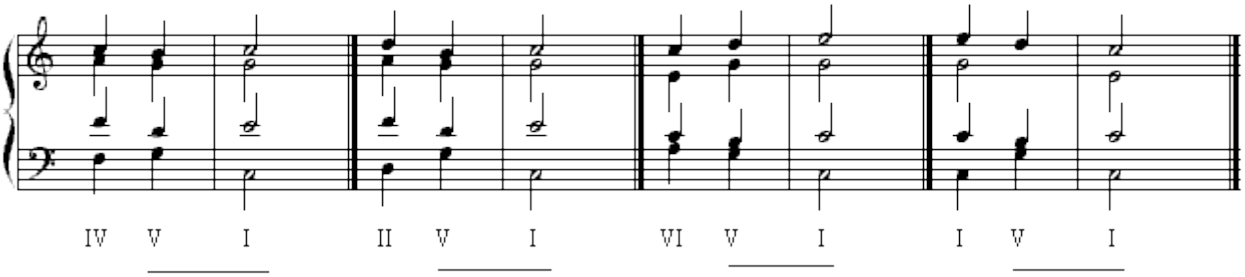


Cadence parfaite

Description : succession V - I **à l'état fondamental**. Caractère conclusif. Il n'est pas nécessaire que la succession sensible-tonique soit au soprano (les cadences sont des fonctions harmoniques, et non mélodiques) encore que cela renforce le caractère conclusif.

Précédée de : le plus souvent IV ou II, état fondamental ou premier renversement. Parfois précédée de VI, rarement III. Enfin, le degré I n'est pas impossible, mais peu adroit.

Quatre manières de conclure avec une cadence parfaite



On remarquera que, conséquence du choix du soprano, le dernier accord ci-dessus à droite est incomplet. Retenons qu'en principe on préfère supprimer la quinte que de supprimer la tierce (d'ailleurs, cette considération sera une règle dans le cas des acords de septième et de neuvième).

Cadence rompue

Description : succession V - VI **à l'état fondamental**. Caractère suspensif. Aucun soprano obligé, bien que sensible-tonique soit du meilleur effet.

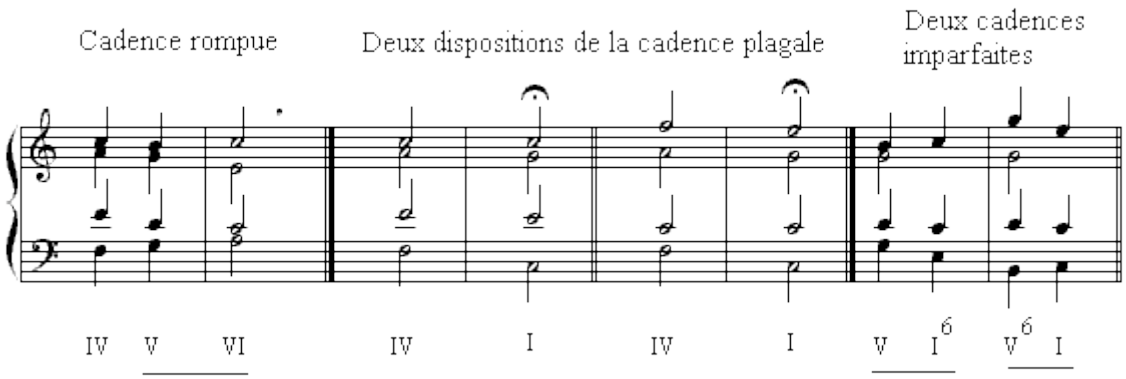
Précédée de : comme la demi-cadence et la cadence parfaite.

Cadence plagale

Autre appellation : cadence d'église (comme sur un *Amen*). Son nom est une allusion aux anciens modes *plagaux*.

Description : succession IV - I **à l'état fondamental**. Caractère très conclusif.

Précédée de : le plus souvent VI (état fondamental) ou I (état fondamental ou sixte). Succède volontiers à la cadence rompue ou à la cadence parfaite, renforçant son caractère conclusif.



Pour mémoire seulement, ces cadences n'ayant pas un caractère franc de ponctuation :

Cadences imparfaites

Toutes les cadences peuvent être qualifiées d'imparfaites lorsqu'au moins un des accords n'est pas à l'état fondamental. Elles perdent alors presque totalement leur efficacité de ponctuation.

Description : l'appellation "*cadence imparfaite*" désigne le plus souvent la succession V - I (fonctions de la cadence parfaite) mais avec au moins l'un des deux accords à l'état de renversement. Caractère affirmatif mais *pas de véritable rôle de ponctuation*. Pour cette raison, dans le cadre du discours musical elle ne mérite pas réellement la classification de "cadence".

Précédée de : rien de systématique. S'utilise comme un élément ordinaire du discours.

Cadence évitée

Description : construite comme une cadence parfaite, mais le I^{er} degré devient à son tour 7^{e} de dominante (pour moduler à la sous-dominante). Certains auteurs la décrivent comme la succession d'une demi-cadence et d'un accord modulant (beaucoup d'éventualités peuvent se présenter). Caractère rappelant l'effet de la cadence rompue, mais modulatoire.

Précédée de : rien de systématique. Plutôt qu'une cadence à fonction de ponctuation, on peut la considérer comme une manière de moduler, parmi bien d'autres, en quittant la tonalité par son V^{e} degré.

Les premières basses données

Les exercices préliminaires porteront sur les principales sortes de cadences.

Dès que les exercices seront plus longs, il pourra être utile de chiffrer (en chiffres romains) les *degrés* sous chaque note de basse. Mais on peut aussi se limiter aux degrés les plus importants: la dominante (V) qui comporte la sensible à mouvement obligé, la cadence rompue (V-VI).

La technique de base

Lors de vos premiers pas, vous allez avoir l'impression d'être "programmé(e)s". C'est provisoire. Ce qui suit est destiné à vous éviter de perdre un temps précieux et correspond simplement à mettre un pied devant l'autre avant d'apprendre à danser:

1) Repérer les notes communes dans chaque enchaînement de 2 accords. Il peut se présenter trois cas:

• **La basse fait un intervalle de tierce ou de sixte :** 2 notes communes entre les deux accords.

• **La basse fait un intervalle de 4te ou de 5te :** 1 note commune.

Dans les deux cas précédents, ***laissez la note commune*** *(plus rarement les deux notes communes)* ***dans la même voix****.* Écrivez les autres voix ensuite, en cherchant les plus petits mouvements possibles.

• **La basse fait un intervalle de seconde :** aucune note commune.

Dans ce cas, faites évoluer les 3 voix supérieures par mouvement contraire de la basse, tout en recherchant les plus petits intervalles possibles.

2) Effectuez la doublure de la fondamentale, qui est la doublure habituelle des accords de 3 sons à l'état fondamental. Souvent, c'est déjà fait lors de la démarche précédente.

3) Écrivez le reste, en recherchant *les intervalles les plus discrets possibles.*

Note: c'est seulement lorsqu'on s'écarte de cette technique de base qu'il y a lieu de se préoccuper des règles de quintes et octaves parallèles ou des quintes et octaves directes! Lorsque vous aurez acquis rapidité et réflexes, vous pourrez vous écarter de cette technique de base pour rechercher un soprano plus expressif (et un peu moins conjoint).

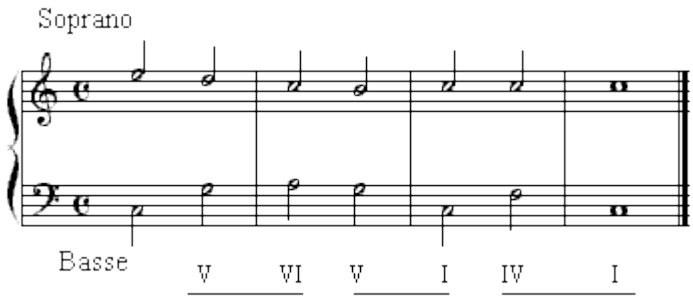
Doublures inhabituelles : Ce n'est pas une faute de faire une doublure inhabituelle, mais il faut en être conscient, avoir une raison particulière et surveiller doublement le contexte, car cela peut générer des fautes.

Cependant, on est presque toujours obligé de respecter certaines doublures moins habituelles:

1. **Enchaînement V-VI (cadence rompue) :** on est presque toujours obligé de doubler la tierce dans l'accord du VI^{e} degré, et évidemment la voix effectuant le mouvement sensible-tonique n'est pas en sens contraire de la basse!
2. **De manière générale,** il est souvent meilleur de doubler la tierce dans les accords des VI^{e} et III^{e} degrés : il s'agit justement de notes importantes dans la tonalité, respectivement la tonique et la dominante, qu'il est bon de renforcer.

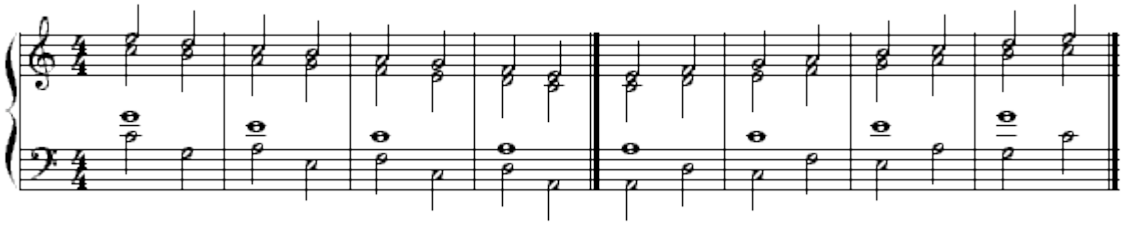
Exercice préliminaire

Réalisez le ténor et l'alto manquants dans la succession de cadences ci-dessous. Pour vous aider, référez vous aux exemples de dispositions de cadences, dans les pages précédentes.



Marches harmoniques

On appelle marche harmonique une succession d'enchaînements se reproduisant plusieurs fois avec chaque fois un décalage d'un ou plusieurs degrés dans l'échelle tonale. Voici un exemple d'une marche harmonique, très simple, mais très importante à connaître et mettre en oeuvre lorsque c'est nécessaire. Chaque élément n'est composé que de deux accords:



Observations :

- dans chaque élément, la basse progresse par sauts de quartes,
- dans chaque élément, le ténor reste en place,
- les deux voix supérieures progressent en tierces parallèles,
- la sensible à l'alto peut descendre conjointement (mesures 2-3).

Accessoirement, on remarquera que dans ce texte en *do* les quintes directes entre parties extrêmes aboutissent naturellement par demi-ton au soprano sur les accords des III^{e} et VI^{e} degrés, et par ton entier sur ceux des I^{er} et V^{e} degrés, ce qui justifie grandement la simplification des règles telles que plusieurs pédagogues les enseignent aujourd'hui.

Les marches harmoniques peuvent être non modulantes ou modulantes. C'est au cours de l'étude des modulations qu'on en rencontrera des exemples complexes. Il ne faut pas négliger leur étude et, en règle générale, lorsqu'on décèle une marche dans un exercice, basse ou chant, *il faut la traiter comme telle* avec la meilleure réalisation possible. Y renoncer signifierait trouver deux ou plusieurs solutions *toutes aussi bonnes* pour harmoniser chaque élément de la marche, ce qui d'une part est irréaliste, d'autre part nuit à l'unité de l'exercice.

Suppression de la quinte : Il peut arriver qu'on soit obligé de supprimer la quinte d'un accord, plutôt que la tierce, si on ne parvient pas à écrire l'accord complet. Dans ce cas, le chiffrage convenu de l'accord est: 3. Cela se présente parfois lors de cadences parfaites, quand le soprano termine en descendant conjointement sur la tonique (voir le dernier exemple des cadences parfaites).

Les premiers chants donnés

Méthode générale

1) Prendre tout le temps nécessaire pour lire, solfier et chanter le chant donné, **avant** de commencer à se poser des questions à son sujet. Cette prise de contact est un défrichage important et peut vous faire découvrir sans effort des choix de construction décisifs. Cela peut représenter le tiers du travail.

2) Recherche des cadences : Le chant donné comporte souvent vers son milieu un arrêt suspensif, ou repos à la dominante (demi-cadence). Il se termine probablement par une cadence parfaite préparée par les degrés IV, II ou VI. La cadence plagale peut succéder à la cadence parfaite, ou peut parfois conclure seule le texte donné. Commencer par déterminer la construction en plaçant les *bonnes fonctions de basse* à ces endroits-clés.

3) Bien amener les cadences : Le stade suivant, le plus sûr, est souvent de prendre les décisions pour les quelques notes qui précèdent immédiatement les cadences. Lorsqu'il y a plusieurs choix, prenez-les en note car une solution semblant un second choix maintenant pourra s'avérer un meilleur choix après avoir construit le reste.

Dans le mode mineur, se rappeler que *la note sensible ne peut être harmonisée que par l'accord du V^{e} degré* (en majeur, le III^{e} degré peut être une option).

4) Bien affirmer la tonalité : Ensuite on peut travailler le début. Ne pas craindre d'employer souvent les accords parfaits placés sur les notes tonales (I, IV, V) qui contribuent à bien définir la tonalité. Si on constate une trop grande tendance à employer V-I, garder en mémoire que la cadence rompue (V-VI) remplace souvent avantageusement la cadence parfaite dans le courant du discours.

5) Le restant du travail : C'est presque toujours cette partie qui est la moins évidente. C'est souvent là où l'on peut rencontrer diverses possibilités d'harmonisation à peu près aussi convenables les unes que les autres.

Accords à éviter

C'est l'instinct musical qui doit être le premier guide pour choisir les *bons* accords, et non le raisonnement, qui ne mènera strictement à rien dès que les textes se développeront en musicalité mais aussi en complexité.

Pour le moment, il est prématuré d'utiliser le VII^{e} degré (accord de quinte diminuée) dans les deux modes. C'est en fait une fonction de septième de dominante sans fondamentale.

En mineur, le III^{e} degré est augmenté et impropre à des exercices simples d'harmonie classique.

Les puristes pourront consulter aussi le chapitre Modulations et fausses relations, au sous-titre "fausse relation de triton".

Rappel !

Les étudiants qui seraient étonnés de faire, en mode mineur, des gaucheries répétitives telles que l'emploi d'accords diminués ou augmentés, ou des mouvements mélodiques en *rafales* de secondes augmentées *moyen-orientales*, démontrent deux choses :

1. **Ils n'ont pas la capacité d'entendre ce qu'ils écrivent** et de plus ne font pas l'effort de se développer dans ce sens. Ils font chaque fois la découverte auditive de leurs tâtonnements et s'empressent d'y accoler leur jugement musical, mais ce n'est pas un bagage suffisant pour se lancer immédiatement dans la composition électroacoustique.
2. Ils refont la preuve que **connaître intellectuellement une liste de règles ne sert à rien si l'audition n'est pas le premier garde-fou.** Aucune musique *intéressante* n'a été écrite en vérifiant *intellectuellement* à chaque nouvelle mesure un catalogue complet de règles ou même un catalogue de "possibilités correctes".

Enchaînements fréquents

Ne pas trop craindre les répétitions, ou quelques lourdeurs, au tout début des études. Nous n'avons pour le moment qu'une seule sorte de brique pour bâtir un mur: un seul accord, et en position fondamentale ! Si vous trouvez anormal de ne pas déjà écrire comme Mozart après trois semaines de cours, revenez vite sur terre : il vous reste quelques petites découvertes à faire.

Les degrés portés par les notes tonales (parfois appelés ***degrés forts*** ou ***bons degrés***) s'enchaînent volontiers entre eux.

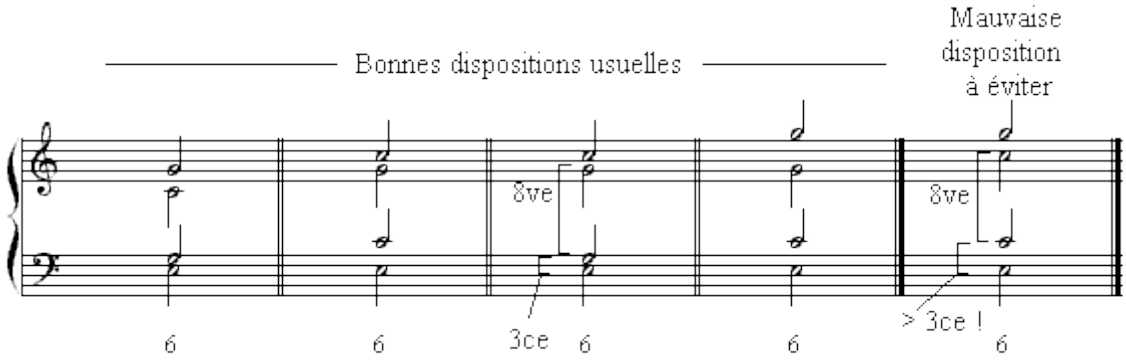
Les degrés correspondant aux notes modales III et VI (parfois appelés ***degrés faibles***) s'enchaînent également bien entre eux.

Les étudiants imbibés de musique commerciale se montrent très friands de l'enchaînement V-IV, qui devient un tic. Notez que ces deux accords consécutifs ne débouchent bien, en général, que sur I (cadence plagale) ou sur un retour rapide à V, après une excursion optionnelle vers II ou VI. Notez aussi qu'après V, on oublie trop souvent d'envisager la possibilité de VI (cadence rompue), moins lourd que I (cadence parfaite).

Accord de sixte

Désormais, prendre garde de ne pas confondre les termes : basse et fondamentale. L'accord de sixte est le premier renversement de l'accord de trois sons. En d'autres termes, la basse de l'accord de sixte est la tierce du même accord qui serait en position fondamentale.

Chiffrage



La seule position à éviter autant que possible, et c'est une règle générale, est de placer une octave **entre les deux voix intermédiaires** alors que la basse et le ténor seraient à une distance plus grande que la tierce (exemple de droite).

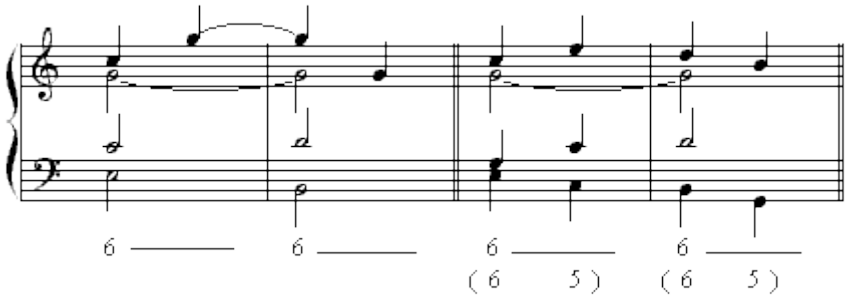
Un complément au chiffrage : le trait

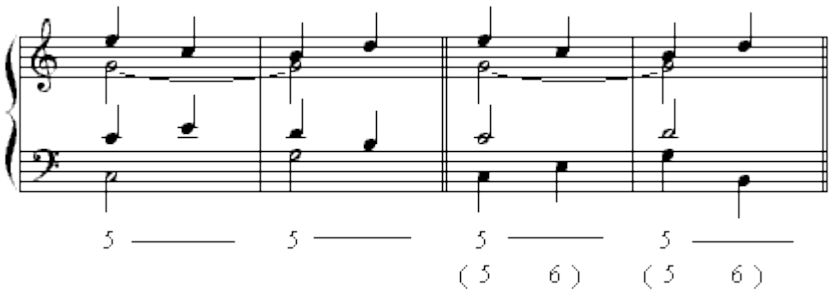
Lorsque plusieurs temps consécutifs sont harmonisés par la même fonction harmonique (c'est à dire le même accord, les mêmes notes) mais avec des changements de position ou de renversement, on a coutume de ne chiffrer qu'une seule fois fois et de sous-entendre les chiffrages des autres temps par un trait. L'avantage est qu'on peut repérer d'un coup d'œil qu'il n'y a qu'une seule harmonie pendant toute la durée du trait. Par conséquent :

Pendant la durée du trait, ***ce sont les notes représentées par le chiffrage qui continuent d'être utilisées***. Seule leur *position* (disposition des voix, choix des doublures) peut être modifiée au gré du réalisateur. L'éventuel changement de *renversement*, lui, est déterminé par l'éventuel mouvement de la basse :

Pendant la durée d'un accord, si la basse reste en place pendant le trait, le renversement est inchangé.

Pendant l'accord, si la basse monte ou descend par tierce pendant le trait, l'accord change de renversement.





Emploi de l'accord de sixte

L'accord de sixte a la même signification harmonique que l'accord correspondant en position fondamentale (une tierce plus bas). Cependant, son caractère est moins affirmatif.

Doublure de la basse à éviter

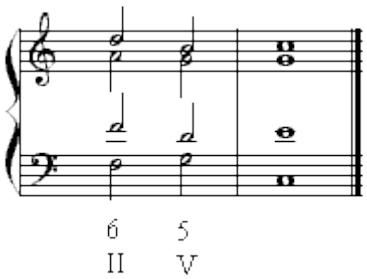
On ne supprime pas de note dans l'accord de sixte et de manière habituelle on évite de doubler la *basse*, ce qui la renforcerait exagérément et créerait une lourdeur (c'est après tout la tierce de l'accord parfait).

Par contre, on peut tolérer cette doublure occasionnellement au cours d'un changement de position ou d'état, lorsqu'une des deux notes doublées est déjà en place (les traités disent aussi: si la doublure n'est pas attaquée).

Doublure recommandée de la basse

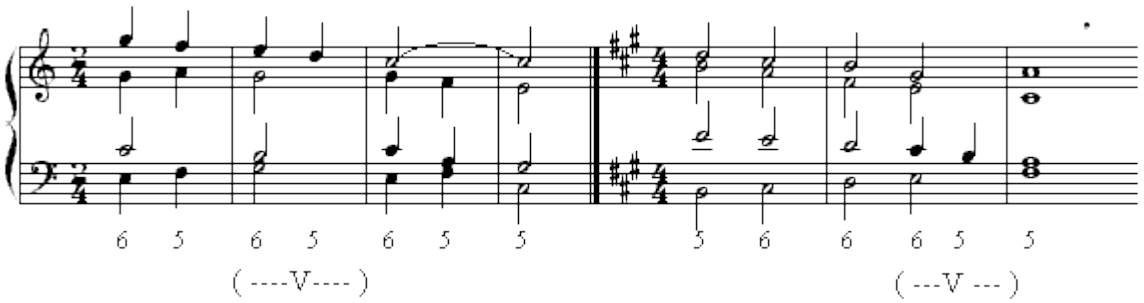
Le renforcement de la basse par une doublure est tout à fait souhaitable dans les cas suivants:

- **Lorsqu'il s'agit d'une note tonale** (le plus souvent IV ou V) et surtout dans l'enchaînement II^6-V qui amène souvent une cadence. La meilleure position de la doublure est le plus souvent au ténor.



- Lorsque la doublure est causée par des **mouvements contraires et conjoints**, pour l'intérêt des lignes mélodiques.
- Enfin, lorsqu'il s'agit du "faux accord de sixte", la basse étant **la dominante**.

Observez les accords de sixte dans les deux exemples suivants et déterminez pour lesquelles des raisons précédentes leurs basses ont été doublées.

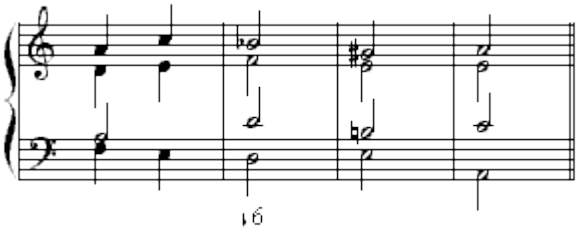


La sixte napolitaine

C'est, dans le mode mineur, l'accord II^6 amenant le V^e degré, mais dont la note de sixte (en fait, la deuxième note de la gamme) est abaissée d'un demi-ton chromatique. Cet effet musical employé par l'école de Naples (Renaissance italienne) a été emprunté par la musique tonale de toutes les époques suivantes.

Sa caractéristique consiste principalement à mettre en valeur l'intervalle dramatique de tierce diminuée entre sa sixte et la sensible de l'accord de dominante. *(Note: ou encore une succession de deux demi-tons si on intercale un accord de quinte ou de quarte et sixte d'appoggiature.)*

Dans la sixte napolitaine, on doit doubler la basse comme dans tout accord II^6, car la note de sixte a un caractère descendant.



Note: lorsqu'on utilisera les 7^e de dominante, on rencontrera un cas où il n'est pas maladroit de doubler la sixte, à condition que la basse reste en place et se dirige vers un accord de triton. Voir à ce sujet la page des modulations, sous-titres des Fausses relations et en particulier: "sixte napolitaine".

Conseils pour les basses données

Au début des études, on gagnera un temps précieux en se rappelant que la différence principale entre les accords 5 et 6 réside justement dans la note qui leur est propre et que symbolisent les chiffrages. Dans la plupart des cas, le meilleur choix est de *placer la sixte au soprano*, et lorsqu'on ne fait pas ce choix il faut au moins l'avoir soigneusement examiné car une ligne évidente en découle très souvent.

La meilleure position dans l'accord II^6 amenant le V^e degré est presque toujours de laisser la sixte au soprano et de doubler la basse au ténor, souvent à la suite d'un intervalle ascendant.

Conseils pour les chants donnés

On a une basse à déterminer, à choisir entre les deux renversements possibles de l'accord qu'on aura imaginé sous le chant.

Au début des études, on peut se fier aux principes élémentaires suivants:

- Quand le soprano est la *tierce* de l'accord entendu (imaginé), il vaut mieux mettre l'accord en position fondamentale.
- Quand le soprano est la *quinte* ou la *fondamentale* de l'accord entendu, il est souvent plus adroit de choisir le premier renversement.

Emplois fréquents

Ne pas oublier que la *basse* de l'accord de sixte est souvent placée sur le VII^{e} degré (sur la sensible). Cependant, le caractère de l'accord est moins affirmatif que l'accord correspondant de quinte du V^{e} degré.

On la rencontre aussi sur les degrés III, IV et VI. Ces accords de sixte ont en fait les fonctions identiques aux accords de quinte des degrés I, II et IV. Remarquer que le II^{e} degré dans le mode mineur (accord diminué) perd son caractère geignant dès qu'il est employé sous forme de sixte (II^{6}).

On rencontre rarement la basse de l'accord de sixte sur la tonique. Le plus souvent, cet accord de sixte succède à l'accord de quinte du I^{er} degré.

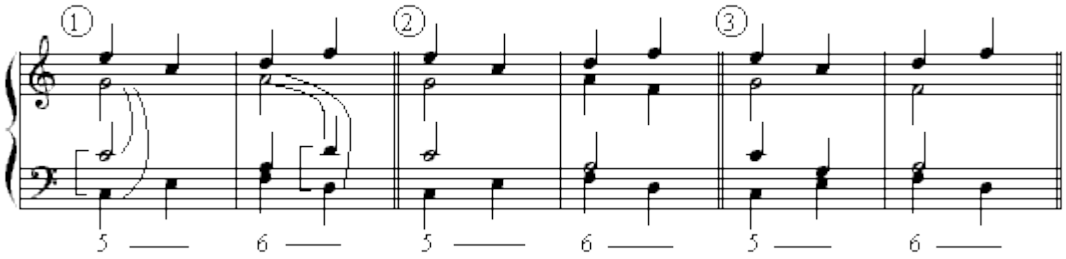
Occasionnellement, on peut rencontrer un accord de sixte dont la *basse* serait *placée sur la dominante*:

- Au cours d'une suite conjointe d'accords de sixte (parallèles).
- En tant que "faux accord de sixte", dans lequel la note de sixte est en fait une appoggiature de la quinte dans l'accord de dominante (voir exemple au paragraphe concernant les doublures recommandées à la basse).

Nouvelles précautions suite à l'emploi des renversements

Syncope d'harmonie : En principe, on ne prolonge pas sur un temps fort (en particulier sur un premier temps de mesure) une harmonie attaquée sur un temps faible, même lorsqu'il s'agit d'un seul accord présenté dans des renversements différents. On risque d'affaiblir la sensation de temps fort. Cette pratique pourra plus tard se présenter sans trop de gaucherie, par exemple lorsque les lignes musicales seront d'un bon intérêt contrapuntique.

Quintes ou octaves consécutives : Un ou des *changements de renversement ou de position* à l'intérieur d'un *même accord* ne dissimulent pas les fautes de quintes ou d'octaves consécutives entre une harmonie et la suivante: il faudrait qu'une ***autre*** harmonie (un troisième accord différent "isolant" les deux autres) soit entendue entre celle qui fait entendre la première quinte ou octave et celle qui fait entendre la seconde.



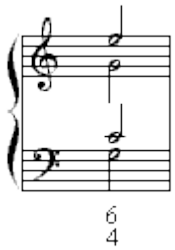
Exemple 1 : il y a trois fautes. Les quintes ou octaves marquées en deuxième mesure sont incorrectes, car elles se produisent au cours de deux harmonies consécutives. Même si elles se produisent sur temps faible en deuxième mesure, et même si dans une écriture plus complexe, plus tard, on pourra parfois tolérer certaines quintes ou octaves de ce genre, il faut pour le moment apprendre à les corriger, disons plutôt : **à les maîtriser.**

Exemples 2 et 3 : deux manières (parmi d'autres?) de corriger les fautes. On a tenu à corriger les trois fautes sans modifier le soprano ni la basse, **comme dans une situation où il serait interdit d'y toucher** (basse donnée, ou encore : chant donné). Bien d'autres modifications sont possibles si on a l'option de modifier le soprano, ou de fondamentalement changer la basse et l'harmonie. Il suffit souvent de déplacer une seule note (même si cela modifie une doublure) pour corriger le problème. Ici, le *ré* du ténor était le plus grand fautif, et justement les accords de sixte offrent un plus grand choix de positions usuelles.

Accords de quarte et sixte

Il s'agit de l'accord de trois sons dont la quinte est à la basse.

Chiffrage



Ce chiffrage unique cache en fait plusieurs utilisations musicalement très différentes, qu'on peut regrouper **(pour simplifier)** dans trois familles. Cependant, on rencontrera des utilisations constituant des variantes ou même des ambiguïtés entre deux familles.

Point commun à toutes les sortes de quarte et sixte :

Dans la *quasi-totalité* des cas, bien que ce soit pour des raisons diverses selon les familles, la bonne doublure est celle de la basse.

Au début des études d'harmonie, et pour épargner temps et complications, on peut considérer en pratique que tout accord de quarte et sixte doit pouvoir être apparenté de manière certaine à l'un des trois prochains cas suivants :

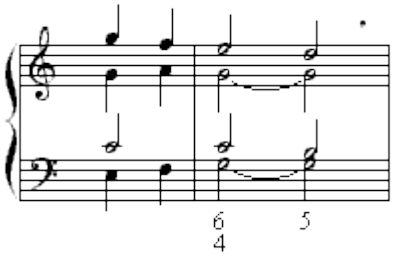
Quarte et sixte d'appoggiature (dite aussi: de cadence)

Elle a un rôle de ponctuation suspensive dans le discours musical.

Sa basse est *placée sur* le V^{e} degré. C'est en fait une double appoggiature précédant l'accord parfait du V^{e} degré, amenant le plus souvent une cadence (demi-cadence, cadence parfaite, ou cadence rompue).

En tant qu'appoggiature, elle est placée sur un temps fort, ou à la rigueur sur un temps plus fort que celui de sa résolution.

- On double la basse, comme toujours.
- Il y a, en principe, deux mouvements obligés, pour bien traiter les deux appoggiatures :
  - **la sixte descend** vers la quinte
  - **la quarte descend** vers la tierce.



Basses données :

Si la quarte est entendue au soprano, on évitera de l'amener par mouvement direct avec la basse, ce qui s'écrit parfois difficilement à quatre voix. Cette arrivée directe est mieux tolérée entre la basse et une partie intermédiaire.

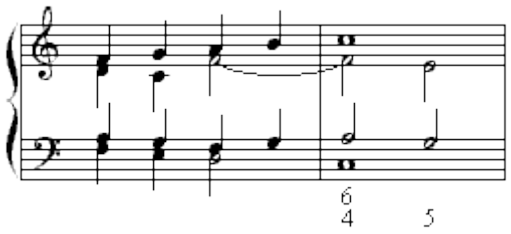
La meilleure manière d'arriver sur une quarte et sixte d'appoggiature est *par mouvement contraire entre les extrêmes*.

Chants donnés :

On ne peut pas préparer une fonction de dominante en la faisant précéder de la même fonction ! C'est pourquoi il faut absolument éviter de faire précéder la quarte et sixte d'appoggiature par un accord du V^e degré, renversé ou non, ou même **tout accord faisant entendre la sensible.** Cela "brûle" l'effet d'appoggiature de la sensible et constitue une gaucherie grave.

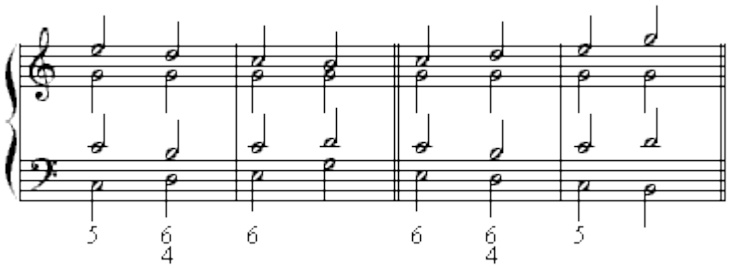
Cas particulier :

On rencontre parfois l'effet de quarte et sixte d'appoggiature sur le premier degré (et bien entendu sur temps fort). On en trouve de bons exemples dans les chorals de Bach. L'effet est généralement solennel.



Quarte et sixte de passage

Elle est un allégement de l'écriture, permettant d'obtenir une basse conjointe là où des accords de quinte et de sixte auraient donné une basse disjointe. On peut l'analyser comme un "accord de passage" entre une harmonie et son propre renversement. Observons que dans les exemples suivants, on aurait pu se contenter des accords I et V à l'état fondamental :

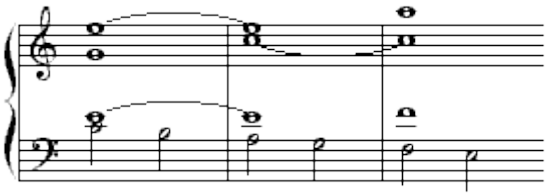


Elle est normalement placée sur un temps faible, mais on peut occasionnellement la rencontrer sur temps fort.

Il y a habituellement la possibilité d'entendre deux voix effectuant un *échange par mouvement contraire et conjoint*, et produisant la doublure de la basse pendant l'accord de quarte et sixte. Cet échange se produit le plus souvent entre la basse et le soprano, mais peut se produire entre la basse et toute autre voix.

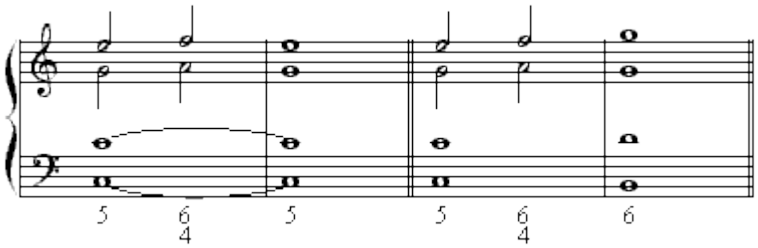
La voix qui reste en place fait entendre habituellement une note tonale.

Certaines quarte et sixte de passage sont, plus rarement, causées par le mouvement conjoint d'une seule voix. Dans ce cas, on peut admettre de doubler une autre note que la basse :



Quarte et sixte de broderie

C'est la moins importante, musicalement. Elle n'a qu'un rôle ornemental, double broderie de l'accord parfait. Placée "en sandwich" entre deux accords identiques, elle revient donc normalement sur l'accord parfait mais peut aussi s'en échapper:



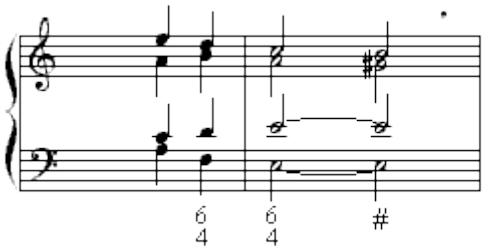
Autres types de quarte et sixte

Au fur et à mesure qu'on avancera dans les exercices, on rencontrera des quarte et sixte hybrides, apparentées par exemple à la fois à une quarte et sixte de passage et à une quarte et sixte de cadence.

Les cas suivants sont plus facilement remarquables, mais sont délicats à manipuler au début des études. De plus, leur emploi est loin d'être une grande urgence musicale. On aurait intérêt à ne pas s'y intéresser avant d'avoir bien assimilé ce qui précède, afin de ne pas nuire à la clarté des notions essentielles:

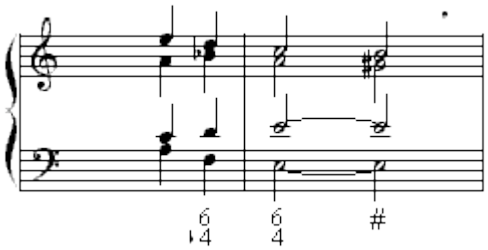
Quarte augmentée

Certains traités anciens énoncent la règle suivante: on ne peut écrire deux quarte et sixte consécutives que si la première quarte est augmentée. C'est en fait une allusion à l'emploi plus ou moins bien venu, en mineur, du deuxième renversement du II^{e} degré, avant la quarte et sixte d'appoggiature, au lieu du premier renversement II^{6} plus courant et plus clair.



Sixte napolitaine déguisée

C'est une variante de ce qui précède, la seule différence étant la présence de l'altération descendante propre à la sixte napolitaine. C'est encore un déguisement de l'accord II^6, cette fois de sixte napolitaine en mineur, mais au second renversement. Il amène souvent la quarte et sixte d'appoggiature, et c'est, avec le cas précédent, une rare occasion où deux quartes et sixtes peuvent se succéder de manière justifiée.



Dans ces deux derniers cas, la plupart du temps, ces effets sont perçus comme un piège incohérent dans les basses données, alors que dans les chants donnés l'emploi de II^6 demeure un choix plus adroit à recommander.

Les modulations

Moduler ne signifie pas changer de mode, mais changer de ton. Au cours d'une modulation, le changement de mode peut aussi se présenter, mais pas systématiquement. On change de ton en introduisant des notes modulantes qui font partie de la nouvelle tonalité et ne font plus partie l'ancienne.

Voici deux exemples simples: pour moduler au ton de la dominante on introduit la nouvelle sensible. Pour moduler une quinte plus bas, la nouvelle sensible ne suffit pas vraiment (puisque cette note fait déjà partie de la première tonalité): il faut faire entendre la nouvelle sous-dominante.

Basses chiffrées données

Lorsque l'auteur de la basse donnée quitte le ton de l'armature, il fait précéder les chiffrages par les altérations nécessaires (ou il indique l'altération seule si elle concerne la tierce). Par conséquent, les changements de tonalité sont *explicitement indiqués dans les chiffrages*. Les facultés d'observation et d'analyse sont les seules nécessaires mais il vaut mieux s'efforcer *d'entendre* ce qu'on lit. On déterminera ainsi la construction tonale de l'exercice et on le réalisera comme à l'ordinaire, en surveillant la correction des chromatismes qui peuvent se présenter lors des modulations (voir plus loin).

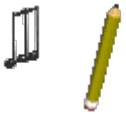
Chants donnés (et basses non chiffrées)

Les modulations ne sont pas forcément "visibles" au simple examen superficiel du texte: les notes modulantes ne font pas toujours partie du texte donné, à plus forte raison *au moment précis de l'entrée dans le nouveau ton*.

Le travail d'imagination auditive est alors déterminant: c'est la découverte par *audition intérieure* (audition mentale) des notes modulantes (soit à la basse soit dans des parties intermédiaires) qui va révéler les nouvelles tonalités et permettre une harmonisation musicalement satisfaisante.

L'audition intérieure est le seul moyen sûr de s'en sortir. La logique et le calcul peuvent amener plusieurs solutions possibles seulement du point de vue théorique, mais sans rapport avec la réalité musicale. Les choix de modulations intéressantes ne peuvent se faire que par les facultés d'audition et d'instinct musical (quitte à vérifier ensuite, si on veut, que la solution envisagée se présente bien selon une succession logique).

C'est cette activité auditive intérieure qu'il faut développer (normalement, le cours de dictée à trois voix l'a déjà fait), et non la logique, qui ne mène à rien à longue échéance et n'a pas d'intérêt du point de vue musical. On utilisera mieux la logique dans les exercices spécifiques faisant appel à la construction de marches harmoniques.



Basses données : il faut commencer à prendre de la vitesse et de l'assurance pour s'attaquer à des textes plus longs. Henri Challan, 380 basses et chants donnés, recueil 2a, exercices 91 et suivants. Quelques préférences : le petit menuet 93. **Le 94** fera sans doute découvrir pour la première fois une *astuce* à organiser avec le début et le *a Tempo* (je n'emploie pas le terme musical spécifique pour ne pas nuire à la recherche!). Notes concernant des coquilles : basse 97, mesure 3 et 4^{e} temps, il s'agit bien d'une quinte diminuée. Basse 98, ligne 3, mesure 3, temps 3 et 4 : le chiffrage est 5 suivi de —— .

Chants donnés : Henri Challan, 380 basses et chants donnés, recueil 2a, exercices 111 et suivants. Préférence personnelle pour le 113 et le 114. Le 121 et les suivants font chercher, pour être réalisé de manière élégante et réussie.

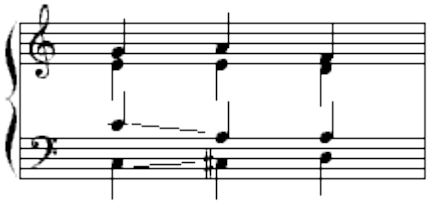
Fausses relations

On appelle *fausse relation* une succession de deux notes produisant un effet gauche lorsqu'elles sont *placées dans des parties différentes*. Le plus souvent, il s'agit de notes qui auraient pu (si elles avaient été dans la même voix) produire un mouvement chromatique.

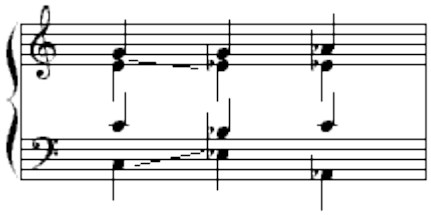
Fausse relation lors de mouvements chromatiques (par exemple lors de modulations)

Si une modulation est amenée par des enchaînements qui impliquent la possibilité d'un mouvement chromatique, il ***faut*** écrire ce mouvement chromatique dans une seule voix (au lieu de le répartir entre deux voix) sous peine de faire entendre une fausse relation. De plus:

1) Il faut éviter de doubler la note *qui va être altérée*. Ce n'est pas toujours possible, et souvent l'usage veut qu'elle soit doublée. Dans ce cas, on quitte sa doublure par mouvement contraire:



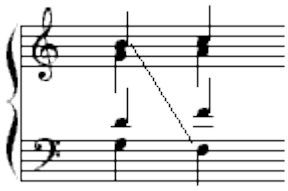
2) Inversement il faut éviter de doubler la note *nouvellement altérée*. Si ce n'est pas possible, ou si l'usage veut que ce soit une note à doubler, il faut arriver à l'octave par mouvement contraire:



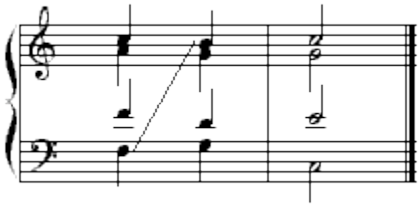
Contrairement aux autres chapitres de cet ouvrage, chapitres conçus pour être utilisés dans leur ordre progressif, il a semblé plus pratique de regrouper divers exemples de fausses relations qu'on pourra rencontrer à *diverses étapes* des études. L'étudiant curieux pourra consulter d'abord sommairement ce qui suit, pour y revenir plus attentivement le moment venu.

Fausse relation de triton

Les traités interdisent la fausse relation de triton dans l'enchaînement V IV, *lorsque la sensible est au soprano* :



Par contre les mêmes traités ne trouvent rien à redire à la même fausse relation entre basse et soprano située dans l'enchaînement courant IV V :

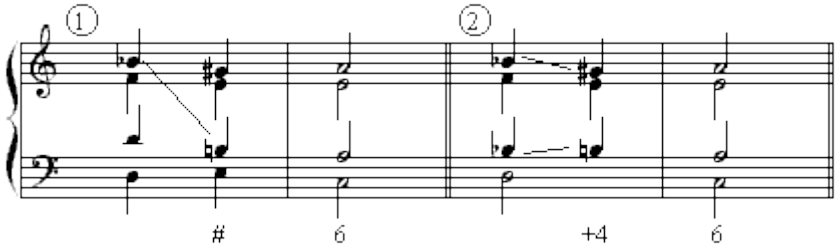


C'est que l'interdiction dans le sens V IV est plus une préoccupation de style qu'un jugement absolu. Lorsque nous avons étudié les accords de quinte, nous avons préféré souligner que l'enchaînement V IV ne peut guère amener, le plus souvent, qu'un retour à V, ou une cadence plagale vers I .

Autres fausses relations usuelles

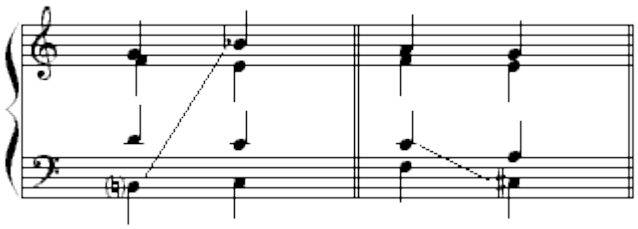
Fausse relation dans la sixte napolitaine

Dans l'exemple de gauche, la fausse relation existe et est admise. L'exemple de droite convient lorsque la basse reste en place pour amener un accord de triton (+4), et *on double alors la sixte*: l'une des sixtes monte, l'autre descend, conformément à la règle des doublures lors des mouvements chromatiques :



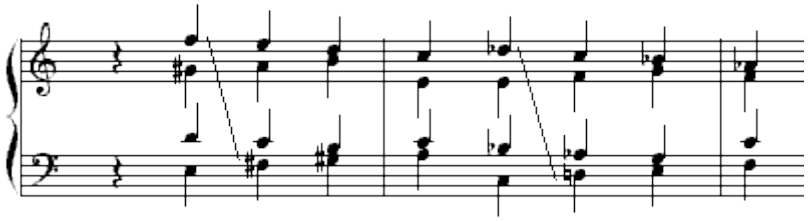
Fausse relation avec les septièmes de dominante

La fausse relation est usuelle et admise avec les 7^{e} de dominante et leurs renversements, à plus forte raison lorsque la basse annonce une modulation à la suite d'un intervalle caractéristique, comme par exemple une quarte diminuée (exemple de droite):



Fausse relation entre les deux formes du mode mineur mélodique

La simultanéité des gammes mineures mélodiques ascendante et descendante, loin de produire une fausse relation désagréable, donne un effet très naturel (à réviser lorsqu'on abordera les 9^{e} de dominante) :

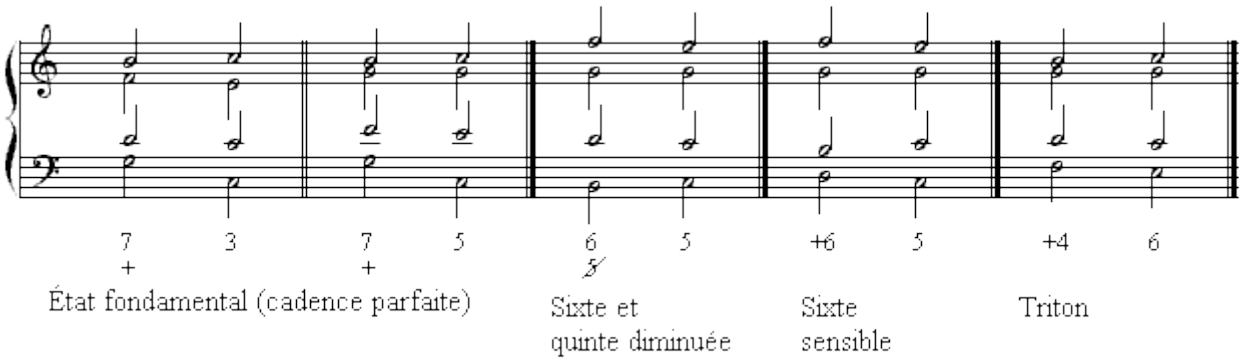


Septième de dominante

C'est l'accord de 4 sons dont la fondamentale est placée sur le cinquième degré des deux modes.

Note: la construction de cet accord est identique en majeur et en mineur harmonique. Ne comportant pas de notes modales, la septième de dominante à elle seule ne suffit pas pour définir le nouveau mode, mais seulement le nouveau ton.

Chiffrages



Observations

Ce chiffrage ne comporte jamais d'altérations ; la construction de l'accord est toujours la même : accord parfait majeur et septième mineure.

Le "plus" dans le chiffrage (+) indique que la note symbolisée *par le chiffre à la droite du signe* + est la sensible du ton (ou la sensible du nouveau ton s'il y a modulation). Lorsqu'il n'y a pas de chiffre à la droite du + il s'agit de la tierce (même convention que pour les altérations non suivies d'un chiffre).

Les chiffres barrés indiquent toujours un intervalle diminué. Ici il s'agit de la quinte (renversement du triton).

Doublures et suppressions

Le plus souvent on utilise l'accord complet, sans doublure. La seule doublure possible est celle de la fondamentale *(on ne supprime pas et on ne double pas la sensible ni la note de septième)*. La seule note qu'on puisse supprimer est la quinte.

Note: pour cette raison, l'accord +6 est nécessairement complet.

Résolution naturelle

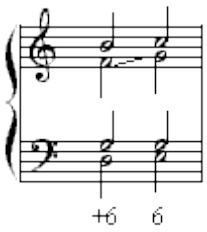
On appelle ainsi tout enchaînement de 7^{e} de dominante se dirigeant sur l'accord du premier degré (quels que soient les renversements utilisés par les deux accords). Les notes du triton doivent se résoudre de la manière naturelle:

- La sensible doit *monter à la tonique*.
- La note de septième doit *descendre à la médiante*.

Remarques

Les trois premiers états se résolvent sur l'accord du premier degré à l'état fondamental. L'accord +4 se résout sur le premier renversement.

Quant au second renversement (+6), il peut avoir une résolution plus intéressante sur le premier renversement (succession +6 6). Dans ce cas la note de 7^{e} doit *monter conjointement pour ne pas doubler la basse de l'accord de sixte:*



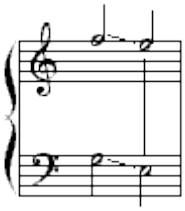
C'est le seul cas où la septième peut monter, dans **la résolution naturelle.** Ce n'est pas tordre le bras à la réalité que d'affirmer, de manière à peine simpliste, qu'au cours de l'histoire les compositeurs ont préféré dans cet enchaînement faire monter la note de septième plutôt que doubler la basse de l'accord de sixte.

Note: prendre garde que les notes du triton soient bien disposées en quartes pour ne pas faire entendre des quintes parallèles!
Voir aussi la page des modulations, sous-titres Fausses relations, "Septièmes de dominante".

Impossibilités

Cadences parfaites: on ne peut enchaîner l'accord de 7^{e} de dominante *(à l'état fondamental)* à sa résolution naturelle en conservant les deux accords complets. Il faut faire un choix selon le contexte et supprimer la quinte d'un des deux accords (voir les deux premiers exemples, page précédente).

Il n'est pas possible d'enchaîner sans incorrection l'accord de 7^{e} de dominante à l'accord du 1er degré au 1er renversement (I^{6}) : la doublure de la note de résolution de la 7^{e} (basse de l'accord de sixte) *par mouvement direct* est particulièrement lourde et toujours interdite, quels que soient les renversements.



L'arrivée par mouvement direct sur la doublure de la résolution d'une septième est **toujours gauche et rigoureusement interdite,** avec toutes les sortes de septièmes, dans toutes les voix, tous renversements ou positions.

Échanges

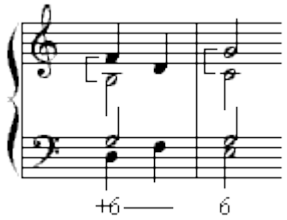
L'accord de 7^{e} peut changer de position ou de renversement avant de se résoudre. La note de 7^{e}, ayant un caractère descendant, *s'échange en principe en descendant*.

Note: mais la 7^{e} peut s'échanger en montant à la 9^{e}.

On n'échange jamais la note de 7e contre la fondamentale. Le résultat musical est plat. Ne pas se laisser entraîner à cet échange fautif lors du déplacement fréquent, par broderie supérieure, de la 7e sur la fondamentale, avant sa résolution normale. Dans ce cas on se garde d'effectuer l'échange, sous peine de deux gaucheries inévitables en série : l'échange plat entre la 7e et la fondamentale, et la doublure de résolution par mouvement direct (comme dans l'exemple ci-dessus, dans n'importe quel renversement ou position).

Quintes consécutives permises

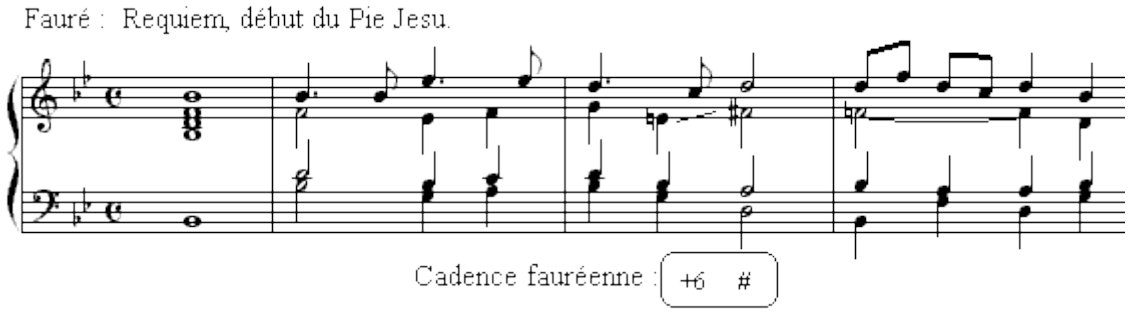
On tolère les quintes consécutives suivantes, parce que trois conditions sont présentes: l'une des deux quintes est diminuée, elles sont séparées par un échange de la septième, et... cet enchaînement convenait très bien à Mozart :

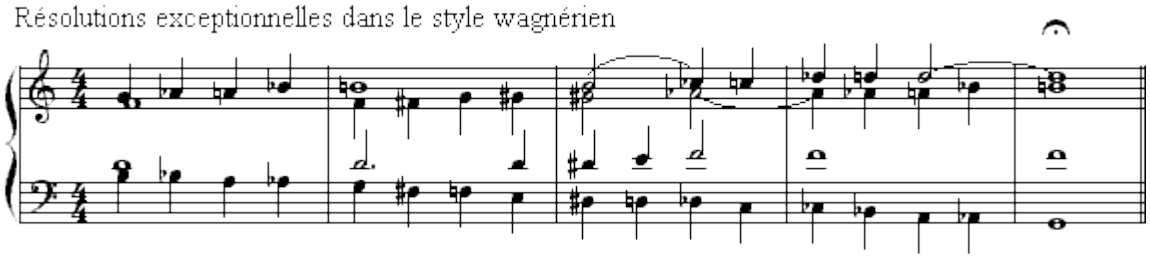


Résolutions exceptionnelles

On donne cette ancienne appellation, discutable, aux nombreux autres enchaînements de septièmes de dominante se dirigeant vers d'autres accords que le premier degré. Très souvent, ces enchaînements amènent des modulations inattendues et intéressantes, même si les notes du triton ne sont pas toujours résolues normalement. On les résoud alors selon l'un des cas suivants, et en principe jamais de manière disjointe :

- Même mouvement de résolution que dans la résolution naturelle, par demi-ton ou même par ton.
- Pas de mouvement, la note peut être maintenue en place.
- Mouvement inverse de celui naturel, plus probablement par demi-ton (chromatisme).





Les seules manières de quitter une note de septième par mouvement disjoint sont :

- Échange de la septième avec une autre note de l'accord (de préférence en descendant).
- Échange de la septième qui passe sur la 9^{e} (en montant d'une tierce).

Impossibilité

À l'état fondamental, on ne peut presque jamais enchaîner sans faute deux accords de septième complets en relation de quinte descendante. Il faut supprimer la quinte dans l'un des deux accords. Il en résulte que dans une marche harmonique d'accords de 7^{e} en quintes descendantes et **à l'état fondamental**, un accord sur deux sera incomplet.

Conseils pour les chants donnés

Dans les chants donnés, il peut être bon de se rappeler qu'un saut de quarte ascendante peut souvent être harmonisé par l'enchaînement triton-sixte; mais il y a théoriquement deux tonalités possibles (quatre avec leurs tonalités homonymes mineures). L'oreille et le goût en fonction du contexte sont seuls juges.

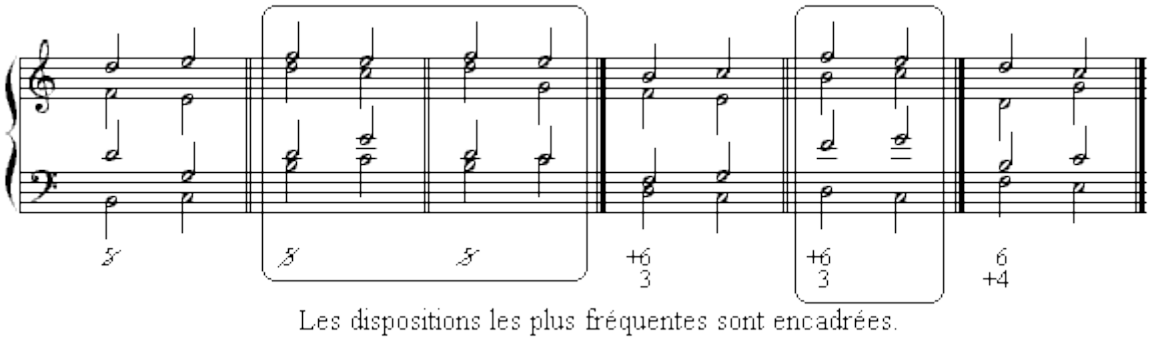
En général, seulement l'un des deux tons s'impose immédiatement à l'harmoniste. Une fois n'est pas coutume, il est admissible au début de s'aider du raisonnement logique pour découvrir l'autre ton, à distance de quinte.

Septième de dominante sans fondamentale

C'est l'accord de trois sons placé sur la sensible des deux modes. C'est aussi les trois notes supérieures de la septième de dominante. Ces notes conservent leurs noms et en principe conservent leurs règles de résolution.

Note: ne pas confondre cet accord avec celui du II^{e} degré mineur.

Chiffrages



Les dispositions les plus fréquentes sont encadrées.

Remarques

Cet accord se présente surtout comme une commodité d'écriture pour un allégement de l'harmonie ou des lignes mélodiques. On observera et retiendra surtout les positions et renversements les plus fréquemment utilisés (encadrés ci-dessus).

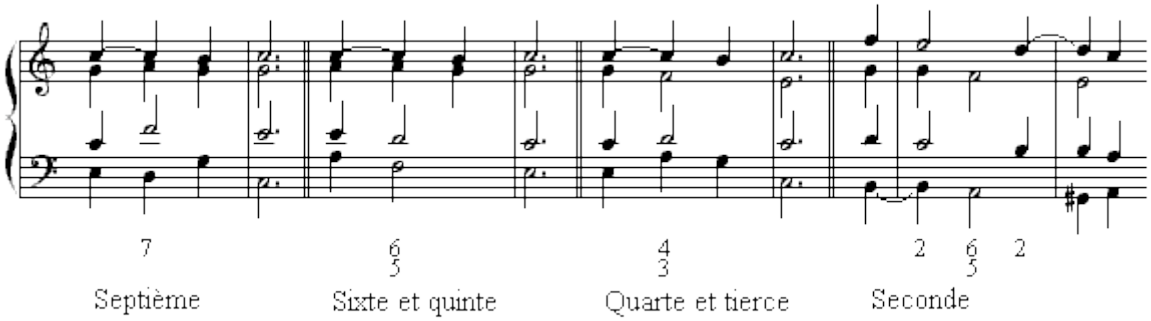
Doublures

On double habituellement la quinte. Cependant, dans l'accord de sixte sensible sans fondamentale (exemple 4 ci-dessus) on peut aussi *doubler la septième*; dans ce cas, l'une des deux septièmes se résout normalement, l'autre monte conjointement. Pour retenir l'usage "libéral" de cette doublure et lui trouver une justification, on remarquera que l'accord ressemble passablement à un accord de sixte.

Septièmes d'espèces

On désigne sous cette curieuse appellation l'ensemble des accords de septièmes dont la fondamentale n'est pas sur la dominante: c'est une abbréviation pour ne pas dire : les septièmes *de différentes espèces*. La principale différence avec les septièmes de dominante est que les septièmes d'espèces ne comportent pas de sensible.

Chiffrages



Préparation

La note de 7^{e} doit être *préparée*, c'est à dire entendue dans l'accord précédent et prolongée sur la dissonance de 7^{e} par une liaison. La préparation doit avoir une durée au moins égale à la durée de la note de 7^{e}. Cette règle de préparation est à observer rigoureusement dans les basses données classiques. Ce n'est plus une obligation stricte (de même que la liaison) dans les chants donnés de style plus récent.

Résolution naturelle

Comme chez les 7^{e} de dominante, la résolution naturelle se fait sur l'accord de 3 sons dont la fondamentale est une quinte plus bas (ou une quarte plus haut). Comme chez les 7^{e} de dominante également, la note de 7^{e} se résout régulièrement en descendant par mouvement conjoint, même si on peut la faire passer auparavant par une autre note de l'accord (souvent en broderies sur la fondamentale, *cette octave de broderie n'étant pas fautive si c'est la seconde octave de deux octaves consécutives*).

Résolutions exceptionnelles

Toutes les autres sortes de résolutions sont dites exceptionnelles, même si la note de 7^{e} descend conjointement comme dans la résolution naturelle. La résolution peut se faire :

- par mouvement *descendant* comme dans la résolution naturelle,

- sans mouvement, la note de 7e *restant en place*,
- par mouvement *ascendant*, plus souvent par demi-ton.

Impossibilités

Comme chez la 7e de dominante, on ne peut pas enchaîner en cascade de quintes descendantes des accords **complets** de 7e d'espèce **en position fondamentale** : il faut choisir de supprimer une note (généralement la quinte) dans un accord sur deux.

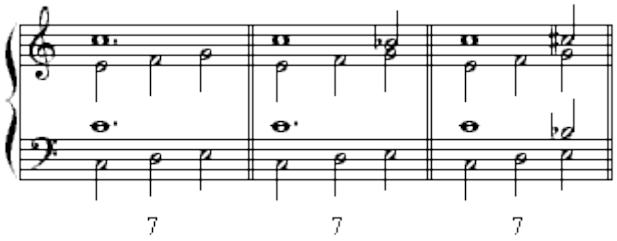
Comme chez la 7e de dominante, il ne faut pas doubler *par mouvement direct* la note de résolution de la 7e, quels que soient les renversements des accords.

Comme chez la 7e de dominante, même en style libre on n'échange pas la note de septième contre la fondamentale.

Doublures

On ne peut pas doubler la quinte, ce qui amènerait la suppression de la tierce. Les seules notes à doubler, en cas d'accord incomplet, sont la fondamentale ou la tierce.

Il n'est pas possible de doubler la note de 7e en raison de son mouvement obligé. Toutefois cette doublure est admise si les deux septièmes sont doublement préparées et résolues:



Note: ces exemples précédents se justifient plutôt par le fait qu'il ne s'agit pas de véritables accords de septièmes. Une analyse plus large verrait des notes de passage en dixièmes entre la basse et l'alto.

Conseils

Chez la plupart des étudiants, l'audition intérieure des septièmes d'espèces est probablement un des moments les plus délicats (et décisifs) des études d'harmonie. Les neuvièmes de dominante sont habituellement jugées plus faciles à entendre. Il ne faut donc pas se décourager en travaillant les septièmes d'espèces, car il s'agit très probablement, pour la plupart des étudiants, du dernier élément important pouvant présenter des difficultés d'assimilation.

Dans les basses données, il est souvent adroit de placer la note de 7e au soprano.

Quand on harmonise un chant, se rappeler que les 7e d'espèces sont souvent utilisées sur le IIe ou le IVe degré, précédant le Ve degré, exactement comme le font les accords de 3 sons des mêmes degrés.

Dans un chant, lorsqu'on ressent une difficulté d'harmonisation, c'est souvent parce qu'on cherche à placer une 7e de dominante un temps trop tôt. Il faut essayer de la placer un peu plus tard et de l'amener en la faisant précéder d'une 7e

d'espèce. Parfois, deux espèces de 7^{e} peuvent convenir de manière tout à fait satisfaisante. C'est affaire de choix et de contexte.

Dans une basse non chiffrée, mais surtout dans un chant *portant spécifiquement sur les 7^{e} d'espèces*, lorsqu'une note est prolongée sur le temps suivant, on peut souvent se douter que cette note pourrait être la préparation d'une septième, puis la septième. Ne penser à ce conseil qu'en cas de difficulté grave et bien vérifier auditivement: ce ne sont pas toutes les liaisons ou valeurs longues qui aboutissent à un accord de 7^{e} !

Dans les chants donnés, ne pas oublier que la note de 7^{e} peut passer par une autre note de l'accord, généralement la fondamentale, avant de se résoudre en descendant. **Ne pas en faire l'échange dans ce cas,** car on ne pourrait plus résoudre l'autre note de septième sans faire d'incorrection.

Lorsqu'on écrit une syncope simultanée à la basse et au soprano, il y a des chances que la meilleure harmonisation du temps le plus fort comporte une dissonance de 7^{e} d'espèce.

Neuvièmes

Neuvième de dominante majeure

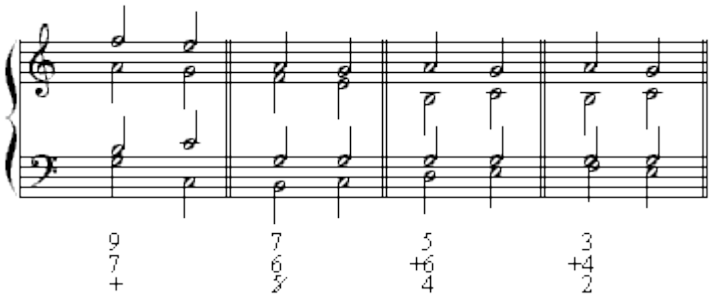
C'est l'accord de cinq sons placé sur le V^{e} degré de la gamme majeure. Les renversements n'ont pas reçu de noms particuliers.

Position

La neuvième doit toujours être entendue au-dessus de la fondamentale, à distance de neuvième au moins, et au-dessus de la sensible. C'est pourquoi le quatrième renversement n'est habituellement pas utilisé (en harmonie classique). *Note: Dupré, dans son Cours d'harmonie analytique, n'impose pas cette restriction. Elle est néanmoins fort utile pour ne pas rendre l'audition intérieure trop complexe, au début.*

A l'état fondamental, on peut admettre que la neuvième soit placée au-dessous de la sensible si une de ces deux notes est préparée *(note: peu fréquent)*.

Chiffrages



Dans les deux derniers renversements, l'ordre spécial des chiffres rappelle la place obligatoire de la neuvième : *au-dessus de la sensible.*

Suppressions

A quatre parties, on supprime la quinte. Dans le second renversement (quinte à la basse) on est donc obligé de supprimer la septième plutôt que de supprimer la fondamentale.

Note: les 9^{e} de dominante sans fondamentale font l'objet d'un chapitre distinct.

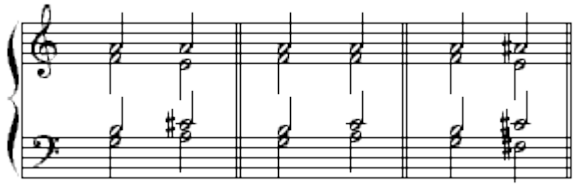
Préparation et résolution

La neuvième de dominante n'a pas à être préparée.

La résolution est comparable à celle de la septième de dominante: trois notes ont un mouvement obligé: la sensible, la septième et la neuvième (voir exemples précédents).

Dans sa résolution naturelle, la neuvième descend conjointement, mais elle peut très souvent avoir une résolution anticipée (avant la fin de l'accord de dominante) en devenant l'octave de la fondamentale, l'accord se réduisant à une septième de dominante.

Toutes les autres résolutions sont dites exceptionnelles: la neuvième peut alors rester en place, ou monter conjointement:



Échanges

Avant de se résoudre, la neuvième peut être échangée contre une autre note de l'accord.

Mouvements directs aboutissant à une neuvième de dominante

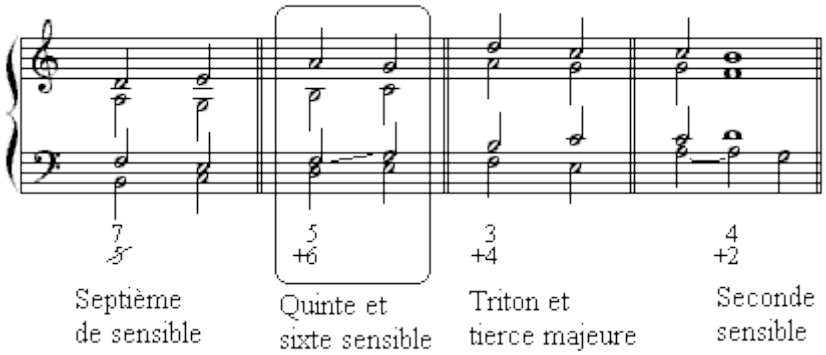
À l'état fondamental, il vaut mieux qu'une partie soit conjointe, ou que la neuvième soit entendue dans l'accord précédent. Dans les renversements, il faut éviter cette arrivée directe.

Neuvième de dominante majeure sans fondamentale

Position

Comme dans l'accord avec fondamentale, la note de neuvième doit être entendue au-dessus de la sensible. Le dernier renversement fait forcément exception à la règle puisque la note de 9^{e} se trouve à la basse. Mais en sorte de compensation, cette note doit être préparée.

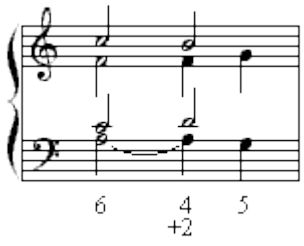
Chiffrages



Résolution (particularités)

Dans l'enchaînement de l'accord de quinte et sixte sensible avec l'accord de sixte, la septième monte conjointement (même principe que dans le cas de +6 suivi de 6).

Résolution mutuelle: dans le dernier renversement, si la neuvième fait une résolution anticipée sur la fondamentale, on peut admettre que la septième monte conjointement sur la doublure de cette fondamentale.



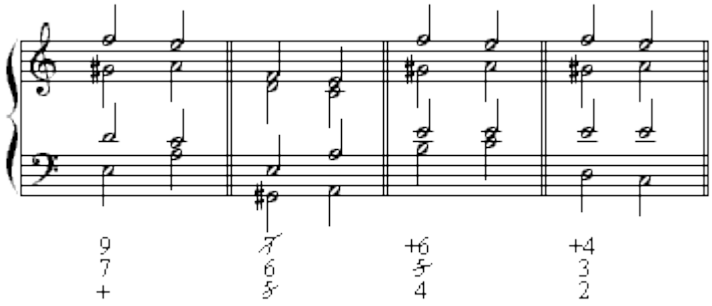
Neuvième de dominante mineure

C'est l'accord de 5 sons placé sur le V^{e} degré de la gamme mineure.

Position

La note de neuvième doit toujours être entendue au-dessus de la fondamentale, à distance de 9^{e} au moins, mais il n'est *pas nécessaire* qu'elle soit au-dessus de la sensible.

Chiffrages



État fondamental: le chiffre 9 peut être précédé d'un bémol ou d'un bécarre, si cette précision est nécessaire. Remarquer, dans les deux derniers renversements, que les chiffres sont disposés verticalement dans l'ordre *décroissant*, contrairement à ceux de la 9^{e} de dominante majeure (comparez).

Préparation, résolution, échanges

Mêmes remarques que chez la 9^{e} de dominante majeure.

Voir également la page des modulations, sous-titres Fausses relations, "mode mineur mélodique".

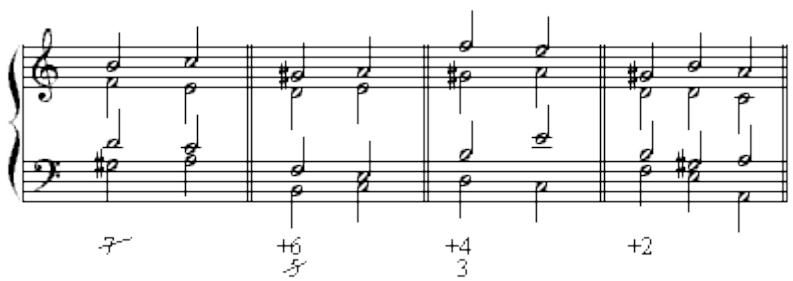
Neuvième de dominante mineure sans fondamentale

C'est un accord formé de 3 tierces mineures superposées, placé sur la sensible du mode mineur. Il s'agit de la 7^{e} diminuée et de ses renversements.

Position

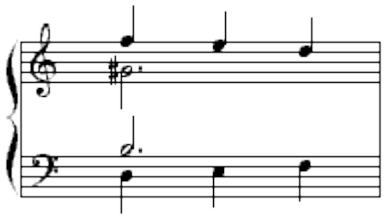
Les renversements ont des sonorités similaires: il n'y a aucune obligation dans la position des notes.

Chiffrages



Échanges

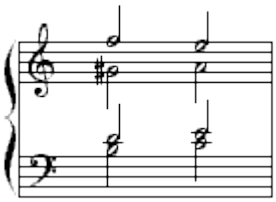
On échange souvent la neuvième contre la septième en passant par la note intermédiaire:



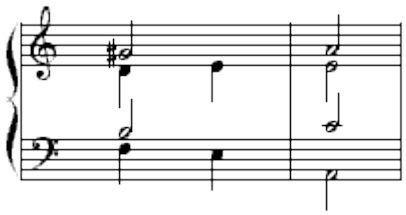
Résolution mutuelle

Comme on l'a vu dans le dernier renversement de la 9^{e} de dominante majeure sans fondamentale (voir *particularités*) mais ici de manière plus fréquente, la note de 7^{e} peut monter conjointement sur la fondamentale, alors que la note de 9^{e} se résout normalement sur la doublure de cette même note. Ceci peut se produire:

1) Dans le deuxième renversement en cas de résolution naturelle *(analogie avec +6 6):*

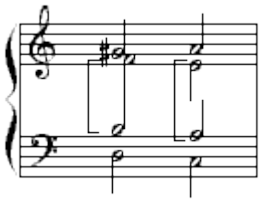


2) Dans le dernier renversement en cas de résolution anticipée, *comme si on se dirigeait vers un échange:*



Quintes consécutives permises

Les quintes suivantes sont admises dans l'enchaînement triton et tierce mineure (septième à la basse) suivi de sixte, *mais seulement entre le ténor et l'alto*:



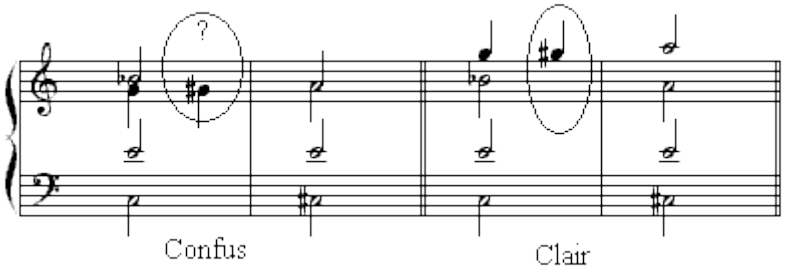
Quintes consécutives permises, mais seulement dans cette disposition.

Altérations

Il s'agit d'altérations chromatiques d'une ou deux notes d'un accord. Si on tient à chiffrer, il suffit de compléter le chiffrage habituel en précisant les altérations devant le chiffre représentant la note altérée.

Précautions

1. Évidemment ne jamais doubler une note altérée.
2. Ne jamais faire entendre simultanément l'altération et la note non altérée.
3. Éviter les *relations de tierce diminuée* engendrées par une altération et une autre note de l'accord : l'oreille a tendance à y entendre, par enharmonie, un intervalle de seconde majeure et la compréhension est confuse. Par contre, le renversement en sixte augmentée reste clair :



Sixtes augmentées

Les accords 6 et +6 se prêtent bien à l'altération de leur basse et/ou de leur sixte. Ils précèdent immédiatement la fonction dominante, qu'ils amènent en la renforçant à des degrés divers.

Tous les exemples suivants des différentes positions de sixtes augmentées peuvent théoriquement s'appliquer aux deux modes, même s'ils sont présentés ici seulement en majeur pour mieux mettre en évidence l'altération descendante de la basse de la sixte.

L'arrivée à la fonction dominante peut théoriquement être exprimée aussi bien par l'accord de quinte seul que par la quarte et sixte d'appoggiature (de cadence) suivie de l'accord de quinte. Les seuls empêchements sont des contraintes d'écriture, selon les dispositions.

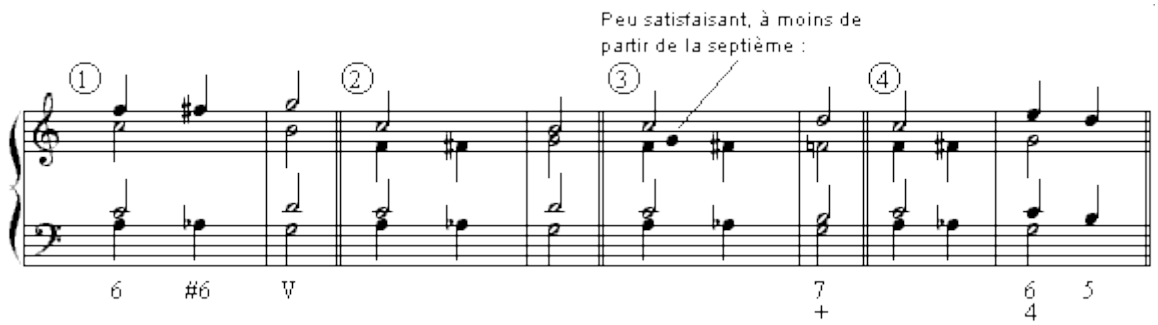
Remarques sur les exemples

L'étude de toutes les dispositions possibles, pages suivantes, n'a pas à être mémorisée. Il suffit que l'analyse en soit bien comprise et surtout que l'audition soit bien claire: votre oreille en reconstruira la mécanique lorsque l'occasion d'écrire une sixte augmentée se présentera.

Pour plus de clarté, chaque exemple débute par l'accord non altéré, **suivi au 2^{e} temps de la 1re mesure par l'accord altéré dont il est question**. Dans la réalité musicale, la présence de l'accord non altéré initial n'est évidemment pas obligatoire : l'accord altéré peut être employé seul.

Sixte italienne

C'est l'accord du IV^{e} degré en renversement de sixte, avec en même temps altération descendante de la basse et une altération ascendante de la sixte. *Si la comparaison suivante, incorrecte du point de vue analytique, peut vous aider à saisir sa construction d'une autre manière*, vous pourriez imaginer une analogie enharmonique avec un accord de septième de dominante un demi-ton au-dessus de la vraie dominante, sans la quinte (mais dont la note sensible serait doublée).



Exemple 1: ne pas craindre l'octave entre les doublures ténor-alto. Ce type de doublure est fréquent avant V ou I et amène l'accord suivant dans une position bien équilibrée.

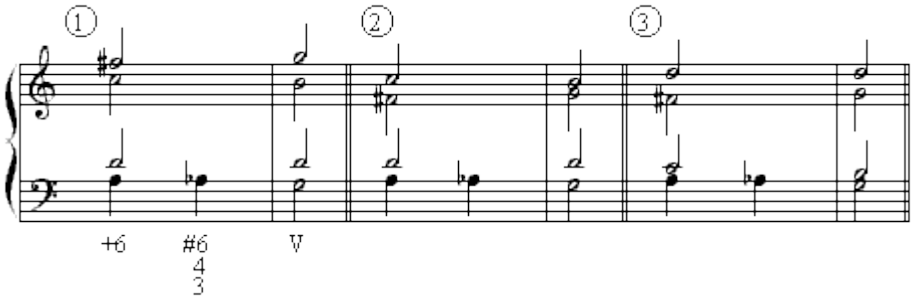
Exemple 2: autre disposition.

Exemple 3: l'arrivée sur un simple accord de quinte (sans septième) engendrerait des quintes parallèles, à moins de revenir à l'arrivée de l'exemple 2. L'arrivée sur la septième de dominante est acceptable mais les 3 notes de l'alto sont gauches. Le départ sur sol (septième) est meilleur si le style convient.

Exemple 4: variante correcte de l'exemple 3. Cette disposition nécessite la sixte et quarte.

Sixte française

Exemples 1 à 3: c'est l'accord +6 (emprunt au ton de la dominante, ou "V de V") avec altération descendante de la basse. C'est aussi la seule des trois qui contienne 2 dissonances apparentées à la 7^{e} (ré - do, et la bémol - fa dièse, enharmonique de la bémol - sol bémol).

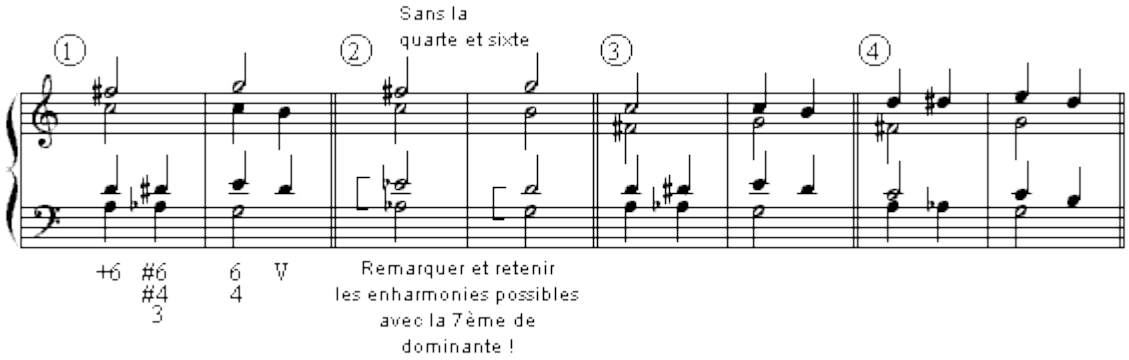


L'exemple 3 est peut-être celui qui se prêterait le mieux à aboutir sur la septième de dominante, avec un fa bécarre à l'alto mesure 2, si le style convient.

Sixte allemande

On peut la considérer comme une sixte française avec en plus une altération ascendante de la fondamentale (ici le *ré*). *Si cela peut vous aider, bien que ce ne soit pas la véritable analyse, sa caractéristique est l'enharmonie avec un accord complet de septième de dominante* qui serait placé un demi-ton au-dessus de la dominante principale.

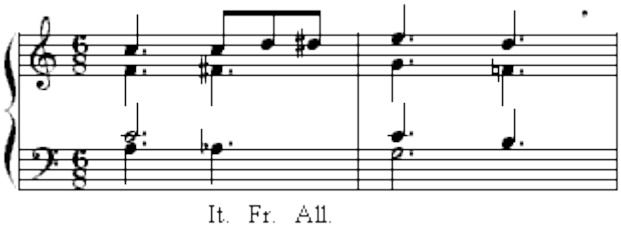
Exemple 1: à cause du caractère ascendant de l'altération de la fondamentale, l'arrivée naturelle est sur la quarte et sixte (et non la quinte) faute de quoi le mouvement ascendant avorterait et on entendrait l'équivalent de deux quintes (la bémol - ré dièse suivis de sol - ré bécarre).



Exemple 2: arrivée sur 5, sans quarte et sixte. Seulement dans cette position, issue de l'exemple 1, on admet les quintes consécutives de cet enchaînement même si on emploie souvent cette écriture enharmonique qui masque la quarte sur-augmentée entre basse et ténor, pour la transformer en quinte juste (on reconnaît l'enharmonie possible avec l'accord de 7^{e} de dominante).

Sorry pour les appellations

Ces qualificatifs d'*italienne*, *française* et *allemande* sont en usage dans les pays... anglo-saxons. Comme pour la sixte *napolitaine*, ils n'ont rien de strictement géographique ni historique, les trois types de sixtes pouvant coexister sans aucun heurt à l'intérieur d'un même temps :



Il y aura sûrement un jour un grand théoricien anglo-saxon qui baptisera cet innocent exemple : "sixtes de la Communauté européenne" ! Pendant ce temps, Jacques Chailley montre dans son *Traité historique d'analyse musicale* (p. 31) les premières apparitions de sixtes prétendument italiennes (selon la nomenclature anglaise à la mode au Québec), plaquées dans un effet dramatique par Pascal de l'Estocart, musicien français du XVI^{e} siècle.

> Examinons la légèreté de la sixte italienne : avec juste une tierce et une sixte augmentée, elle est aérée, ensoleillée, un peu comme la cuisine italienne. Un peu de tomate fraîche, d'huile d'olive et de basilic, et c'est délicieux.

Les Français se doivent d'être un peu différents, car ils veulent qu'on les écoute quand ils ont une position politique divergente. C'est pourquoi ils ajoutent le triton. C'est plus personnel, plus distingué.

Bien entendu, les Allemands ont les pieds sur terre ! Ils tiennent à avoir l'assiette bien garnie, et un menu bien équilibré, c'est pourquoi ils ajoutent la quinte juste.

Retards

Un retard est une note d'un accord qui se trouve prolongée sur l'accord suivant. Elle est alors une note *étrangère à ce dernier accord*, jusqu'à ce qu'elle se résolve sur une note réelle de cet accord.

Le retard occupe un temps *plus accentué que sa résolution*. La note constituant *le retard supérieur doit faire partie du ton et du mode* de l'accord pendant lequel se produit ce retard. Le retard peut être simple, double ou triple, inférieur ou supérieur.

Note: ne pas confondre... c'est le retard inférieur qui se résout en montant, et le retard supérieur qui se résout en descendant.

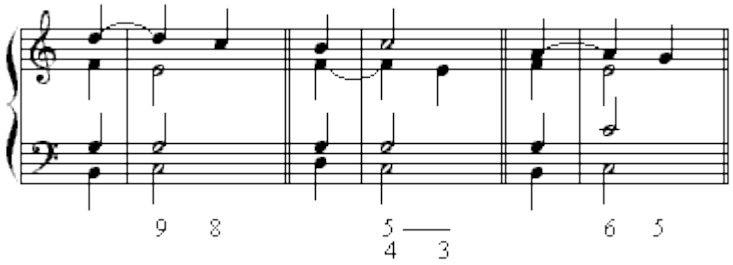
Préparation

Le retard doit être préparé selon les mêmes principes qui prévalent pour les septièmes d'espèces; la durée de la note de préparation doit être au moins égale à la durée du retard.

Chiffrages

Ce sont les chiffrages habituels, complétés par les chiffres nécessaires. Le chiffrage du retard devient souvent plus explicite quand on le compare à celui de sa résolution. Voici quelques exemples montrant chaque fois le retard de la fondamentale, celui de la tierce, et enfin celui de la quinte.

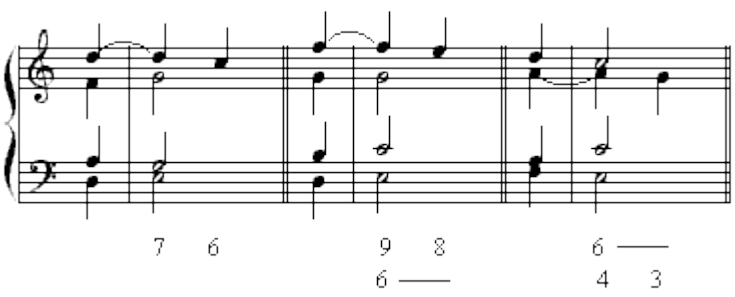
Retards dans l'accord de quinte :



Remarques :

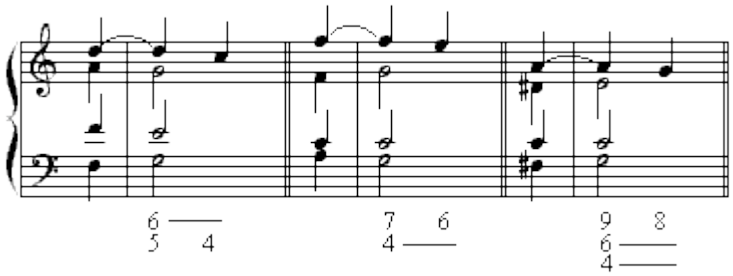
- le retard de la fondamentale est toujours d'un bel effet.
- le retard de la quinte fait équivoque avec l'accord de sixte, sans dissonance.

Retards dans l'accord de sixte :



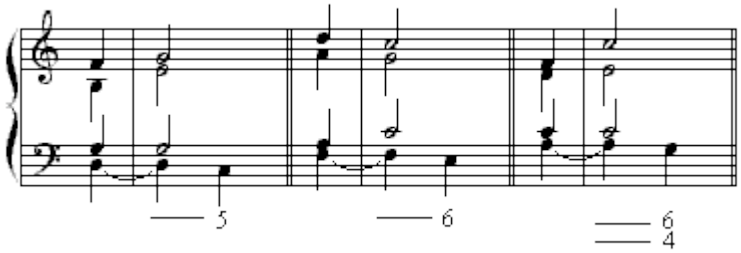
Remarque : se méfier de l'effet "blafard" des retards ou rencontres de notes produisant un accord de quarte et sixte mineure (exemple de droite).

Retards dans l'accord de quarte et sixte :



Remarque : les trois types de retard sont riches et élégants.

Retards de la basse :

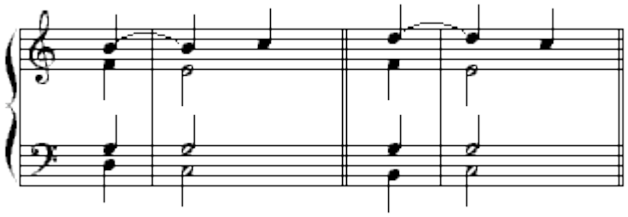


Remarque : le choix des doublures *pendant le retard* est restreint et parfois inhabituel, car il est absolument interdit de faire entendre la note de résolution en même temps que le retard à la basse.

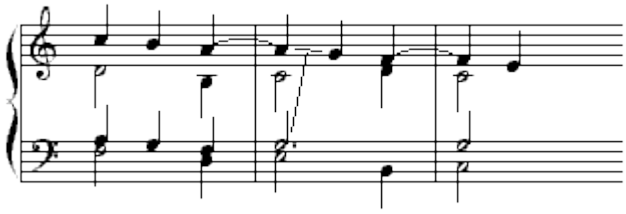
Précautions

Pour ne pas en appauvrir l'effet, on ne doit jamais faire entendre simultanément le retard et sa note de résolution, sauf dans les deux cas suivants:

1) Lorsque la note de résolution est *à la basse* et que le retard est au moins à distance de neuvième (ou de septième dans le cas d'un retard inférieur):



2) Dans l'accord de sixte, renversement de l'accord **majeur**, et si le retard et la note de résolution sont à distance de neuvième majeure comme dans cet exemple :



Notes: les deux cas permis exprimés par cette règle sont une convention stricte de type "scolaire", obéissant à une exigence maximum et offrant toutes les garanties de qualité dans

une écriture où les quatre voix ont des importances équivalentes. Ces règles représentent aussi une bonne assurance en cas de travail à soumettre à un jury dont on n'est pas certain des exigences. On peut cependant admettre des exceptions à ces règles strictes lorsque cela ne nuit pas aux lignes ou à la clarté harmonique. Mais en aucun cas on ne peut faire entendre la note de résolution ***au-dessus*** *du retard.*

Conseils pour les basses données chiffrées

Agrégations formant un accord de quinte augmentée

Dans une basse donnée, si on éprouve de la difficulté pour analyser le sens d'un accord de quinte augmentée, on peut recourir au moyen suivant:

1) Si la note formant quinte augmentée *ne fait pas* partie de la tonalité, c'est une altération de l'accord de quinte. *On peut donc doubler la basse*.
2) Si la note formant quinte augmentée *fait partie* de la tonalité, c'est un retard de la sixte dans l'accord de sixte. En principe *on ne peut donc pas doubler la basse*, la doublure la plus probable est donc la tierce.

Autres notes étrangères

Appoggiatures

Une appoggiature est un retard non préparé. Les précautions à prendre sont les mêmes que pour les retards. L'appoggiature se présente normalement sur temps fort, et doit autant que possible former dissonance avec une autre note de l'accord.

Les quintes directes et les *deuxièmes quintes consécutives* aboutissant à une appoggiature sont en principe permises, comme avec toutes les notes non harmoniques (dites notes étrangères).

Sauf exceptions, le style de la basse donnée ne comporte pas d'appoggiatures.

Broderies

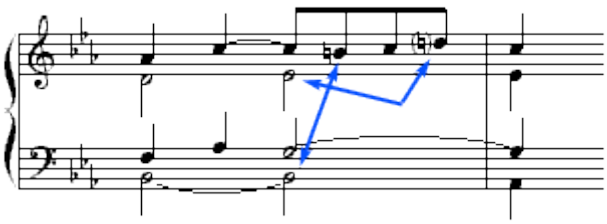
Une broderie est un battement conjoint, quittant puis rejoignant une note réelle. Elle peut se produire par ton ou demi-ton, inférieur ou supérieur. Contrairement au retard et à l'appoggiature, elle se produit sur un temps (ou partie de temps) plus faible que celui où se trouve la note réelle.

Seule la broderie *par demi-ton inférieur* peut être une note étrangère à la tonalité.

Dans le cas de la broderie d'un retard, une deuxième quinte ou une deuxième octave *produite par une broderie* est permise, même si ce deuxième intervalle est formé de notes apparemment réelles (Caussade, Vol.I, par.334 p.229). On peut rapprocher ce cas de la deuxième octave formée par la broderie supérieure de la septième d'espèce, avant sa résolution.

Précautions

1) La broderie ne doit pas engendrer de rapports de demi-tons (ni leurs redoublements et renversements) avec d'autres notes de l'accord, sauf si cette broderie se produit par ton supérieur ou demi-ton inférieur:



2) On ne doit pas broder par demi-ton si la note brodée est tenue au-dessus. Par contre, dans le même cas on peut broder par ton entier.
3) Il va de soi qu'il ne faut pas broder un unisson.

L'échappée

Une échappée est une broderie sans résolution. Elle peut être supérieure ou inférieure. Elle convient aux styles libres, non classiques. C'est aussi une mauvaise excuse pour les harmonistes médiocres qui ne trouvent pas les bons accords convenant au chant donné, au début des études...

Notes de passage

Les notes de passage sont des notes étrangères qui passent conjointement entre deux notes, soit diatoniquement, soit (plus rarement) par demi-ton. Elles se présentent le plus souvent sur temps faible ou partie faible du temps, mais peuvent occasionnellement se présenter sur le temps fort.

Les notes de passage peuvent engendrer des frottements dissonants avec les autres notes de l'accord, ou même avec d'autres notes de passage. Il faut donc contrôler soigneusement la qualité de ces rencontres de notes. Leur variété est très grande; la disposition de l'accord et la distance relative entre les notes influent largement sur le résultat sonore, plus que les notes elles-mêmes: il serait hasardeux de compter sur des règles définitives. Voici cependant deux critères à peu près universellement valables:

1) Il faut surveiller en particulier les rapports apparentés au demi-ton (septième majeure et neuvième mineure) entre la note de passage et d'autres notes de l'accord, et les éviter si:

- dans le cas de la 7^{e} majeure c'est la note du bas qui est étrangère,
- dans le cas de la 9^{e} mineure c'est la note du haut qui est étrangère.

On pourrait aussi retenir une variante de cette règle, dans une formulation moins universelle, mais plus concrète et concernant le cas le plus probable : dans un accord de dominante, on ne doit pas faire coexister la sensible et la tonique, cette dernière étant une note étrangère.

Merci à Alcibiade Minel (CNSM, Paris) pour cette contribution.

2) Si une note de passage engendre une relation de tierce ou de sixte (ou leurs renversements) avec une autre note réelle (ou de passage), il y a une forte présomption pour que la rencontre de note ne soit pas trop dure.

Les rapports jugés trop durs peuvent parfois être évités par l'adjonction d'une autre note étrangère, dans une autre voix. Le dernier juge est l'oreille.

Note concernant les basses chiffrées: quand il y a une ou plusieurs notes étrangères dans un chiffrage donné, si elles font partie de l'accord précédent elles doivent être évidemment considérées comme des retards qui ont été préparés. Dans le cas contraire, elles peuvent être des notes de passage ou des broderies. Par convention, elles ne sont jamais des appoggiatures.

Pédales

Pédale à la basse

C'est une note essentielle à la tonalité (tonique, dominante) qui ne fait pas partie de l'harmonie en cours, sauf quand elle est attaquée et quand on la quitte. Si la note de pédale est tenue à la basse, c'est alors le ténor qui devient la véritable basse et il doit être traité et chiffré en conséquence. Mais la pédale peut aussi survenir dans les autres parties.

La fonction tonale d'une pédale placée à la basse est considérable. Le sentiment de la fonction générale (tonique, dominante) reste bien celui de la pédale: toutes les modulations qui surviennent au cours de la pédale doivent être analysées comme passagères.

Toutes les modulations aux tons voisins sont possibles, selon la durée de la pédale. Sur une pédale de dominante, le seul ton incorrect est *la tonalité mineure ayant la pédale pour tonique*: on aurait alors l'impression que l'épisode de pédale est terminé en ayant perdu les fonctions premières de la sensible et de la dominante.

Éléments thématiques

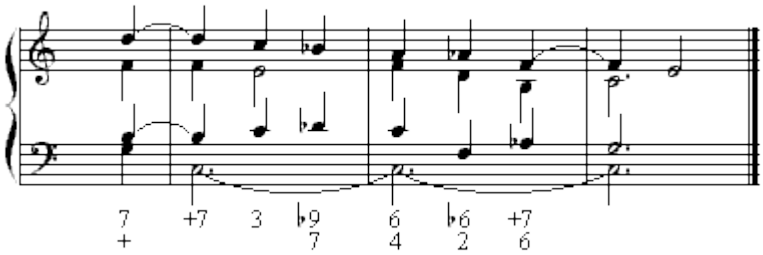
La pédale de dominante en particulier permet, dans certaines basses non chiffrées, de réintroduire certains éléments thématiques.

Accords de onzième et de treizième de tonique

Ce sont les accords de septième de dominante et de neuvièmes de dominante mineure et majeure employés comme retards, appoggiatures ou sur pédale. Dans l'écriture à quatre parties la fondamentale et la quinte peuvent être supprimées. Les chiffrages en sont respectivement:

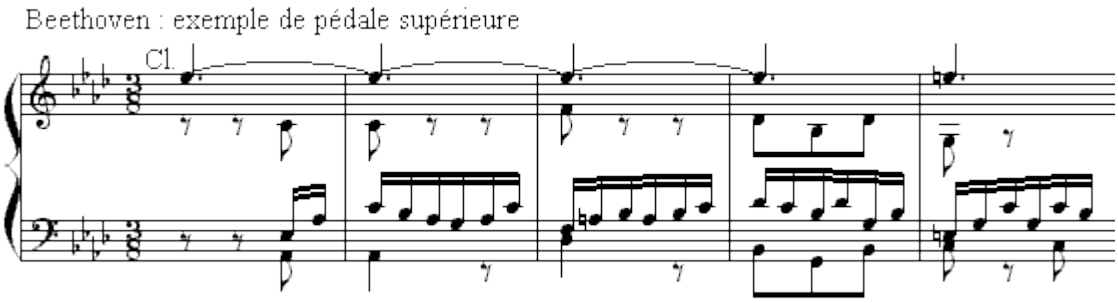
$$+7 \qquad \begin{matrix} +7 \\ 6 \end{matrix} \qquad \begin{matrix} 6 \\ +7 \end{matrix}$$

La disposition irrégulière de ce dernier chiffrage (ci-dessus) précise qu'il s'agit de la neuvième majeure à position obligée.



Pédales supérieure ou intermédiaire

Dans les exercices, en particulier les chants donnés faciles ou de difficulté moyenne, une pédale autre qu'à la basse doit pouvoir être analysée comme une note intégrante de l'harmonie, ou du moins comme une dissonance se résolvant en restant en place. On ne doit pas contourner les difficultés d'harmonisations en baptisant *pédale supérieure* une note qu'on n'a pas su harmoniser.



Basses non chiffrées

L'étude de la basse non chiffrée est parfois déroutante au début, l'élève ne sachant quoi faire de sa soudaine liberté. Ces exercices sont effectivement difficiles et ne devraient pas être abordés trop tôt. Les basses non chiffrées peuvent être de différents types :

Basse à contrepoint renversable

On découvrira dans la partie de basse donnée deux extraits, parfois de caractères complémentaires, qui dans les cas avantageux couvrent à eux seuls la quasi-totalité du texte. On recherchera *dans quelle tonalité* chacun des deux thèmes peut servir de chant à l'autre. Le schéma harmonique est alors presque entièrement déterminé, sa qualité étant la confirmation de la bonne disposition du contrepoint renversable.

Dans les travaux d'un niveau avancé, on veillera à ne pas trop limiter les deux parties intermédiaires à un rôle de remplissage.

Basse à entrées

Si la basse donnée entre selon un motif thématique d'intérêt évident, qu'elle soit la première partie à parler ou qu'elle soit précédée de plusieurs mesures de silences, il peut y avoir intérêt à réaliser des entrées distinctes pour chacune des trois autres parties.

Les entrées peuvent obéir plus ou moins au style fugué, mais il peut s'agir aussi d'entrées en canons divers ou d'une construction plus libre: le même motif peut avoir pour réponse son renversement mélodique, son imitation libre ou son imitation rythmique.

Au cours de l'exercice, si une partie se tait occasionnellement, elle doit entrer à nouveau en faisant entendre un motif thématique bien évident.

Basse libre

C'est la plus déroutante, surtout quand il n'y a pas d'élément thématique particulier à exploiter. C'est peut-être ce type de basse qui demande le plus d'équilibre entre l'intérêt harmonique et le souci d'une bonne écriture contrapuntique. Du point de vue de la difficulté, elle se compare au chant donné dans le style du choral d'école.

Le choral d'école

Avant d'apprendre à écrire des chorals dans le style de ceux réalisés par Bach, il est d'usage de compléter l'étude de l'harmonie par des exercices développant le style contrapuntique. Contrairement aux chorals traités par Bach, le choral d'école respecte des règles à la fois plus simplistes et plus strictes : il faut surtout le considérer comme un outil d'assouplissement préparatoire au choral selon Bach, ou à d'autres formes de choral libre de style moderne.

Une fois le choral d'école bien maîtrisé, ou encore si on ne souhaite pas travailler le choral dans la tradition "d'école", on pourra atténuer la rigueur des règles suivantes de manière à se rapprocher du style de Bach. Il suffit de se reporter, au bas de cette page, aux ***notes concernant le style du choral chez Bach***.

Règles mélodiques

Le choral d'école est un chant donné, en valeurs presque toutes égales, le plus souvent en noires. Il peut avoir un caractère modal.

La mélodie est divisée en sections appelées "périodes", ponctuées par des points d'orgue.

Toutes les voix devraient tendre vers le même équilibre horizontal. Par exemple, chacune d'entre elles doit pouvoir placer à son tour des mouvements de notes de passage en croches (note 1). Les intervalles larges doivent être utilisés à bon escient.

L'intervalle mélodique risquant d'être le plus plat est la tierce : on surveillera son emploi. Au contraire, les intervalles mélodiques de quarte et de quinte sont dynamiques et expressifs, si on n'en abuse pas.

Les seules notes étrangères permises sont les notes de passage, les broderies et les retards.

On n'admet pas d'accords altérés ni d'appoggiatures.

En fin de phrase, la sensible peut descendre à la quinte sans restriction pour conserver un accord final complet. Ce procédé est courant chez Bach.

Règles harmoniques

Les arrêts sur points d'orgue doivent être supportés par une cadence parfaite, une cadence rompue ou une demi-cadence. Donc, en principe, les arrêts se produisent sur des accords à l'état fondamental (note 2).

Il faut s'obliger à éviter deux repos consécutifs sur un même accord, sauf si leurs fonctions tonales sont différentes (note 2).

Tous les accords de septième doivent être préparés. En ce qui concerne les septièmes de dominante, il suffit que l'une des deux notes formant la dissonance soit en place lorsque l'autre se présente. En d'autres termes, il vaut mieux ne pas attaquer (plaquer) les accords de septième de dominante (note 2).

Les seconds renversements sont proscrits, à moins qu'ils se présentent par rencontres de notes de passage (note 3).

Après une période, on peut repartir sur le même accord. On peut également être tolérant en ce qui concerne les syncopes d'harmonie, à condition que l'intérêt contrapuntique le justifie.

Règles rythmiques

La sobriété est de règle. On utilisera des noires, quelques blanches, et des croches autant que possible: à titre scolaire et uniquement pour développer l'adresse d'écriture, tous les temps devraient être occupés par deux croches dans au moins une partie (note 1).

Note: cette obligation peut sembler irréalisable au début, mais c'est un excellent exercice pour être capable ensuite, dans des chorals dans le style de Bach, ou d'autres styles, de "parler" en croches absolument ***où*** *on le décide, et* ***quand*** *on le décide.*

L'emploi des doubles croches doit être très modéré, et sous forme de croche sur le temps suivie de deux doubles, *toutes trois conjointes* (note 4).

Notes concernant le style du choral chez Bach
Note 1 : Pas d'obligation du genre chez Bach. Toutes les éventualités existent.
Note 2 : Bach fait *occasionnellement* des exceptions à ce principe.
Note 3 : Bach utilise très occasionnellement la quarte et sixte d'appoggiature, et éventuellement sur le 1er degré (voir le chapitre : quarte et sixte d'appoggiature).
Note 4 : On rencontre plus rarement : deux doubles sur le temps suivies d'une croche.

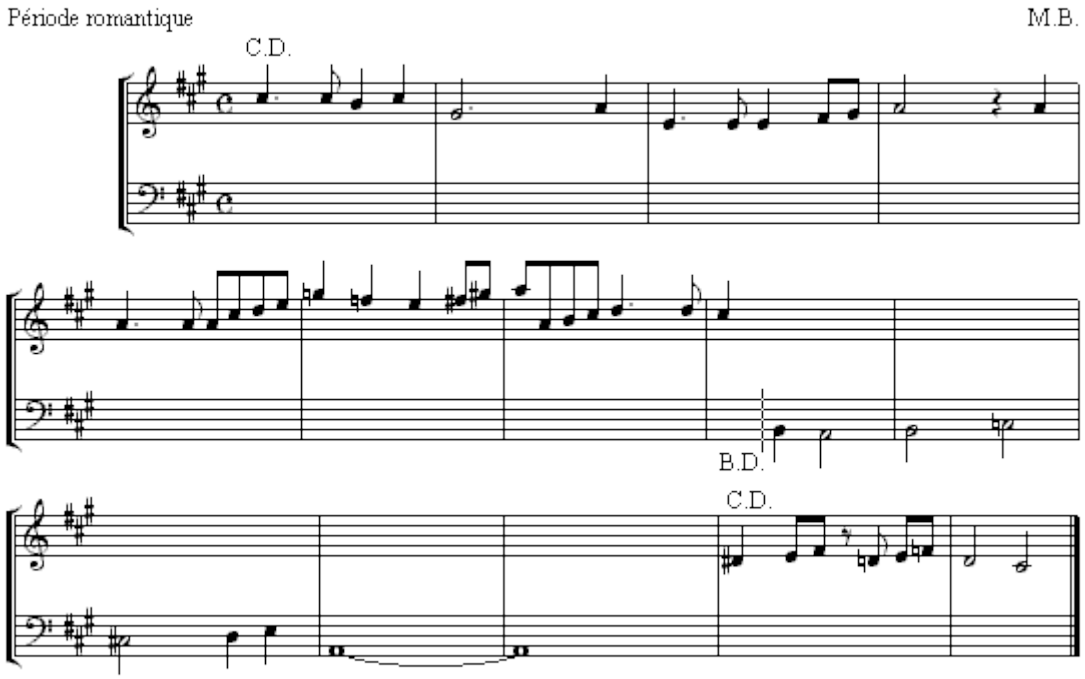
Styles

Exemple de réalisation : période romantique

Voici un court exemple de travail qu'il est possible d'aborder après avoir assimilé l'ensemble du cours. On a alors acquis tous les outils techniques nécessaires pour se lancer dans l'imitation de différents styles.

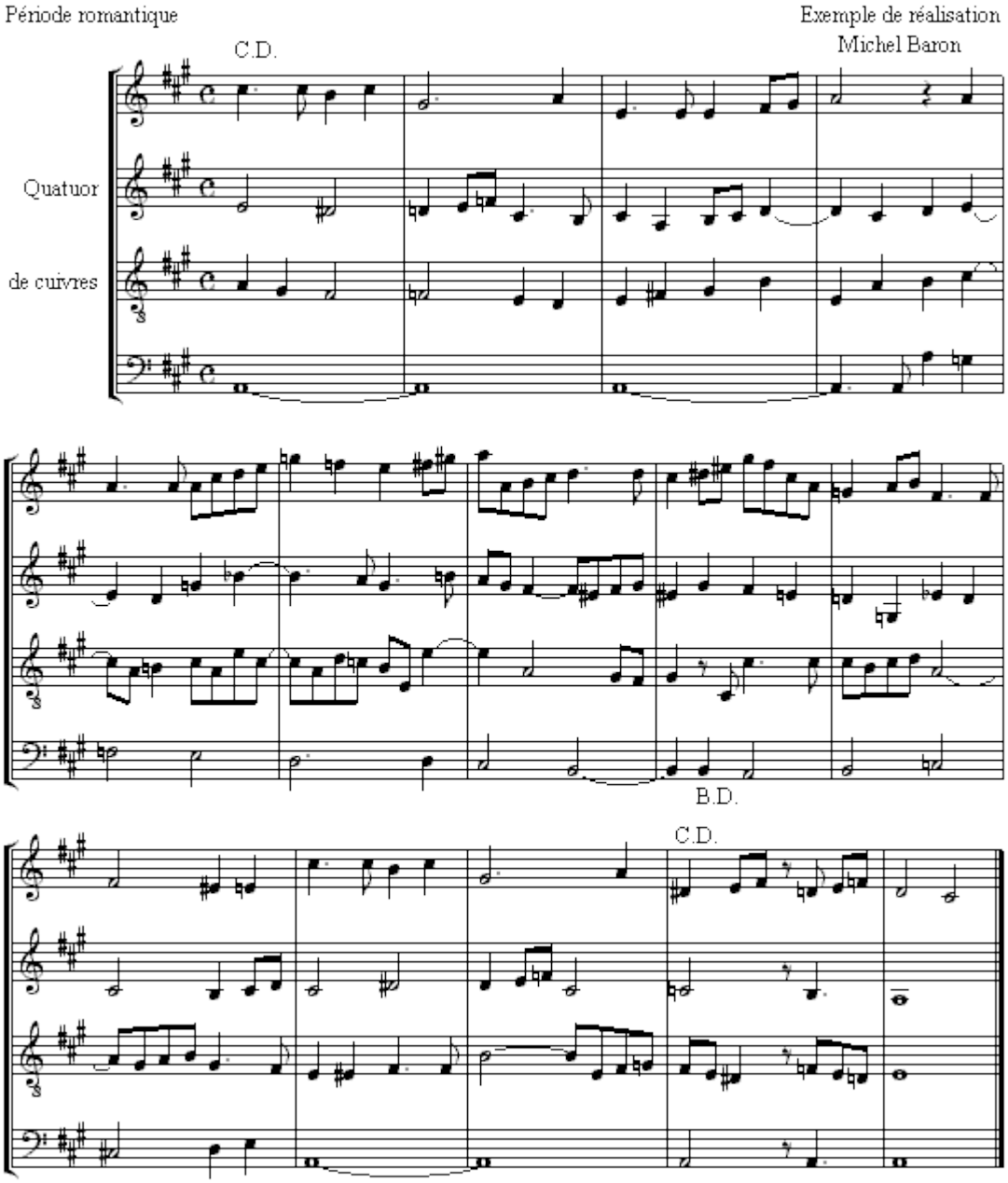
Tout d'abord transcrivez cet alterné de chant donné et basse non chiffrée, de préférence dans un système à quatre portées afin de ne pas être à l'étroit dans l'écriture graphique des voix.

Il s'agit d'évoluer dans un style romantique. Ici j'ai plus particulièrement pensé à Brahms, en particulier à l'atmosphère de ses Intermezzo. Au choix du professeur, ou de l'élève, la réalisation pourrait être pensée pour piano ou pour divers ensembles instrumentaux.



Comme guides pour ce niveau de travail, on pourra se référer au *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel*, d'Yvonne Desportes et Alain Bernaud. Pour les travaux, on trouvera un large éventail de styles dans les *90 leçons d'harmonie sur l'évolution harmonique du XIII^{ème} siècle à nos jours* d'Yvonne Desportes, ainsi que dans les *Mélodies instrumentales à harmoniser dans quelques styles harmoniques caractéristiques* d'Henri Challan. Pour plus de renseignements, consulter la **page de bibliographie**.

Voici un exemple de réalisation. Il va de soi que bien d'autres réalisations pourraient être tout à fait réussies, même en s'éloignant sensiblement des choix de celle-ci, qui n'est proposée qu'à titre d'exemple. Il est possible de l'écouter en direct en cliquant sur le lien MIDI.



Il ne serait pas impossible que je propose ici à moyenne échéance d'autres suggestions de travaux dans différents styles, mais à priori cela me paraît superflu étant donné la grande quantité d'excellentes publications sur ce sujet, dont quelques-unes sont citées ci-dessus. Je préférerais améliorer et polir l'aspect pédagogique et rédactionnel de ces pages. Votre point de vue sur la question sera toujours le bienvenu si vous prenez le temps de me le faire connaître par courrier électronique.

Tableau des chiffrages

Ils ne sont pas « *bons parce qu'ils sont vieux* », au contraire, ils sont « *vieux parce qu'ils sont bons*. »

Ces chiffrages sont ceux utilisés par les traités francophones qui ont guidé les premiers pas, et avec un certain succès, de gens comme D'Indy, Debussy (!), Pierné, Dukas, Ravel, Roussel, Enesco, Ibert, Milhaud, Poulenc, Jolivet, Messiaen, Françaix, Dutilleux, et certainement bien d'autres.

Le principe général, mais pas totalement universel (il a fallu faire des choix) consiste à symboliser les notes les plus caractéristiques de l'accord et de son état par des chiffres qui représentent **leur intervalle avec la basse**.

Le **+** seul signifie que la tierce est sensible. Le **+** devant un chiffre indique que cette note est la sensible. Un chiffre barré indique un intervalle diminué.

On aurait pu aussi bien imaginer n'importe quel autre système visuel de symboles (autre que des chiffres) pour répondre au **besoin particulier des harmonistes : indiquer en même temps le type d'accord et son renversement sans offrir à l'élève l'analyse tonale toute faite sur un plateau d'argent.**

En effet, c'est bien une partie de l'exercice, que les tonalités et les modulations soient laissées à la compréhension de l'élève. C'est pourquoi **il n'y a pas de raison de considérer ces chiffrages comme une tare historique ou pédagogique**, sous prétexte qu'ils ne sont que des "numéros d'assurance sociale" destinés à cataloguer du "matériel vertical". À la manière dont un claveciniste comprend ce qu'il doit réaliser à partir de sa basse chiffrée (mais plus vite!) un harmoniste peut, doit comprendre et surtout entendre ce que souhaite lui faire construire l'auteur de l'exercice d'harmonie.

Ce procédé de chiffrage n'est pas du tout destiné à plaire aux analystes, qui ont le droit d'avoir leurs besoins et leurs outils propres. Sous prétexte qu'une bonne connaissance de l'harmonie classique est aussi un outil d'analyse, il ne faut pas perdre de vue son objectif premier qui est tout de même **le développement d'aptitudes à s'adapter et à construire.** Si ces chiffrages sont destinés à représenter des états verticaux instantanés dans des basses chiffrées à un niveau avancé, c'est que, pour pouvoir **travailler à fond chaque accord et chaque renversement dans tous les contextes possibles**, les harmonistes - ceux qui apprennent à écrire, pas à en parler - ont besoin d'indications précises et complètes, souvent sur chaque temps d'une mesure, tout en faisant l'effort auditif intérieur normal pour entendre l'évolution tonale et la structure générale de la basse chiffrée.

Pas rentable, pas fructueux, l'exercice du type basse chiffrée ? Pour une clientèle insuffisamment formée, qui n'entend pas et qui est condamnée à l'amateurisme, ou encore qui se limite à l'analyse, certainement. Pour ceux qui veulent vraiment apprendre à écrire, c'est la seule manière de redécouvrir en profondeur (et par l'action) les nombreuses constructions diverses et astucieuses que seuls les véritables petits *Mozarts* portent dans leur bagage génétique...

Tableau récapitulatif des chiffrages

		1er renv.	2e renv.	3e renv.	4e renv.
	Fondam. à la basse	Tierce à la basse	Quinte à la basse	Septième à la basse	Neuvième à la basse
Accord parfait	5	6	6 4		
Acc. de quinte incomplet	3 ou 8				
7e de dominante	7 +	6 ~~5~~	+6	+4	
7e de dominante sans fondamentale		~~5~~	+6 3	6 +4	
7e d'espèces	7	6 5	4 3	2	
9e de dominante majeure	9 7 +	7 6 ~~5~~	5 +6 4	3 +4 2	
9e de dominante majeure sans fondamentale		7 ~~5~~	5 +6	3 +4	4 +2 *
9e de dominante mineure	(b)9 7 +	~~7~~ 6 ~~5~~	+6 ~~5~~ 4	+4 3 2	
9e de dominante mineure sans fondamentale		~~7~~	+6 ~~5~~	+4 3	+2
					(*) Avec préparation de la basse

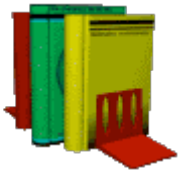
http://membres.lycos.fr/mbaron/index.htm

Bibliographie

Les grands traités d'harmonie
Les ouvrages pratiques
Les exercices
Exemples musicaux
Ouvrages de portée générale

Il n'y a aucune préoccupation de normes bibliographiques dans cette page.
C'est simplement un rassemblement d'informations sur un sujet qui m'intéresse.

Les grands traités d'harmonie



On apprend l'harmonie avant tout avec un ou des professeurs. Sous leur direction, le recours à un traité complet et volumineux n'est pas indispensable pour progresser rapidement. Inversement, il est probablement illusoire d'espérer étudier sérieusement l'harmonie sans professeur, avec la seule aide des livres : trop de questions diverses peuvent venir à l'esprit de l'étudiant. Pour progresser vite il lui faut deux outils : des réponses immédiates qu'il retiendra mieux puisqu'elles viennent à propos, et une assistance régulière dans ses travaux. De plus, il ne faut pas qu'il tombe dans l'excès consistant à consacrer trop de temps à l'acquisition de connaissances livresques au détriment des exercices d'écriture : il deviendrait vite quelqu'un pouvant **parler** d'écriture, au lieu d'en faire, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il saurait l'enseigner.
Au contraire, les traités peuvent se révéler une mine de renseignements lorsque l'étudiant a acquis au moins une solide base ou mieux : **après** une formation à peu près complète. Rien n'est plus intimidant et décourageant que de se plonger seul ou trop tôt dans la masse de renseignements et d'exemples proposés par ces ouvrages, à moins qu'un professeur sache vous indiquer quels sont les points essentiels, pour vous épargner les considérations secondaires dont il vaut mieux, du point de vue pratique et pédagogique, ne pas s'encombrer lors du "b-a-ba" des études.
Enfin, sans vouloir manquer de respect à leurs illustres auteurs, il faut bien convenir que dans la plupart des cas les traités suivants, volumineux ou anciens, conviennent difficilement aux exigences de la pédagogie empressée d'aujourd'hui. C'est parfois d'ailleurs fort regrettable, à la fois pour la bonne pédagogie et pour les meilleurs étudiants.

Marcel BITSCH

Marcel Bitsch, *Précis d'harmonie tonale*, Leduc. Format 20 x 28 cm, 115 pages. C'est moins un ouvrage didactique qu'encyclopédique : ne convient pas à un étudiant qui voudrait progresser seul. Catalogue extrêmement bien construit des règles. Exemples musicaux extrêmement nombreux mais réduits à leur plus simple expression. Pas d'exercices. Ouvrage relativement récent (1957), comportant quelques acquisitions récentes généralement absentes des autres traités. À recommander.

Georges Caussade, *Technique de l'harmonie*, Lemoine. En deux volumes: traité (format 22 x 30 cm, 273 pages), analyse et réalisation des exercices (256 pages) utilisant les clés d'ut.

Théodore Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Heugel. Format 18 x 26 cm, 253 pages. Ancien (1921), sa classification et ses appellations ne sont plus guère en cours aujourd'hui. Un peu inutilement strict et complexe (par exemple pour les quintes et octaves directes). Relativement surchargé d'exemples, visuellement touffu. Nombreux exercices (réalisations publiées à part).

Marcel DUPRÉ
Photo (domaine public) dédicacée à l'AGO : "To the

Marcel Dupré, *Cours d'harmonie analytique*, Leduc. En deux volumes, 1re année, 2e année.

Émile Durand, *Traité complet d'harmonie*, Leduc. En 1 ou 2 volumes. Réalisations publiées à part.

Émile Durand, *Abrégé du cours d'harmonie*, Leduc. Réalisations des leçons publiées à part.

Julien Falk, *Technique complète et progressive de l'harmonie*, Leduc. Format 25 x 31 cm. En trois volumes, le dernier donnant les corrigés des devoirs. Récent (1969), clair, pas trop surchargé. Pourrait constituer une trame de cours utile aux jeunes professeurs inexpérimentés. On peut regretter le choix de l'auteur voulant innover plus ou moins heureusement dans le domaine terminologique : on sait combien le milieu musical est traditionaliste en cette matière. L'auteur recommande judicieusement les *380 basses et chants donnés* d'Henri Challan comme complément d'exercices (citées plus bas).

Charles KOECHLIN
(Photo domaine public)

Charles Koechlin, *Traité de l'harmonie en 3 volumes*, Eschig. Format 22 x 30 cm. Volume I (193 pages) : harmonie traditionnelle. Volume II (271 pages) : modes grégoriens, style contrapuntique, leçons de concours, licences, nouvelles conceptions, harmonie et composition, évolution de l'harmonie des origines à la bitonalité, polytonalité et atonalité. Rédaction très discursive, ne perdant jamais de vue les préoccupations musicales. Volume III (235 pages) : réalisations des leçons des volumes I et II, **présentées en clefs de sol et fa**. À peine plus jeune que le traité de Dubois (ces deux ouvrages étaient contemporains dès 1928), peut-être destiné à faire mordre la poussière à celui-ci, ce monument d'un des plus grands pédagogues du siècle est resté relativement méconnu, paradoxalement à cause de son envergure et de son coût. Ouvrage de référence à recommander au moins aux institutions, le coût étant probablement prohibitif pour certains budgets d'étudiants. On peut lire sur ce site quelques **extraits choisis** de l'avant-propos, avec l'aimable autorisation des éditions Max Eschig.

Nicolas Rimsky-Korsakoff, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Leduc. (La maison d'éditions Ricordi a une traduction en espagnol.) La 3e édition date de 1893. Format 21 x 29, 107 pages. Certains termes ne sont plus employés de nos jours. Si l'on peut faire abstraction de cette particularité, on trouvera certaines explications analytiques diablement claires et concises, en particulier dans les paragraphes intitulés *supplément*.

Les ouvrages pratiques

L'ancêtre du présent cours était moins développé et moins épuré (1973).

Michel Baron, *Précis pratique d'harmonie*, Brault et Bouthillier (Montréal). Format 21 x 28 cm, aide-mémoire de notions essentielles, moins développé que le présent *Cours d'harmonie* qui en est une descendance directe, bonifiée à travers chaque nouvelle année d'enseignement au conservatoire. À l'époque de sa publication, en 1973, **il n'existait aucun ouvrage d'initiation et d'approche progressive simplifiée, rédigée par des auteurs issus d'écoles reconnues.** Il semble bien qu'il fallut attendre l'excellent petit *Traité d'harmonie en vingt leçons*, d'Yvonne Desportes, en 1977, pour contribuer à l'approche pratique de l'étude de cette discipline, et probablement pour susciter de nouveaux intérêts et un certain renouveau pédagogique.
Aujourd'hui il existe plusieurs ouvrages plus ou moins récents, en français, de volume modeste et d'approche volontairement pratique, comme le présent cours. La plupart sont imprimés en France, et il est regrettable que les coutumes de publication ne nous donnent pas au moins un bref aperçu concernant les auteurs et leur formation. Certains de ces ouvrages pourront certainement apporter beaucoup aux étudiants et même aux vocations tardives souvent condamnées à devenir "autodidactes livresques solitaires".
Par contre, d'autres ouvrages sont franchement fumistes et répandent avec sans-gêne (est-ce ignorance ou arrogance?) certaines confusions de vocabulaire allant à l'encontre de tous les usages clairement établis. Dans l'un d'eux, on peut baptiser le IIe degré "sous-dominante" simplement parce qu'il précède volontiers le Ve degré. Un autre affirmera qu'une cadence parfaite présente

obligatoirement la succession sensible-tonique au soprano. Un autre cours, et universitaire s'il vous plaît, inverse purement et simplement les définitions de la demi-cadence et de la cadence imparfaite, mais le sujet demeure tabou. Voilà des embûches dont l'étude difficile de la musique, presque toujours auprès de de professeurs successifs, n'a vraiment pas besoin. Conservez donc votre esprit critique en éveil lorsque vous consultez des ouvrages d'enseignement de l'harmonie et, avant tout, consultez ce qui suit.

Yvonne DESPORTES
Détail d'une photo de 1929
(domaine public)
Auteur inconnu

Yvonne Desportes, *Traité d'harmonie en vingt leçons*, Gérard Billaudot. En deux volumes : traité (format pratique 16 x 23 cm, 81 pages) et réalisations (format 18 x 27 cm, 42 pages, **présentées en clefs de sol et fa**. Quelques exercices sont inclus, mais en nombre insuffisant, en particulier pour le début des études, les tout premiers semblant renoncer volontairement aux préoccupations musicales. Simple, c'est un des premiers ouvrages destinés à être mis entre toutes les mains, par un auteur éminent et internationalement reconnu. Vérifiez éventuellement la toute première édition sortie hâtivement et truffée d'erreurs typographiques, en particulier dans les chiffrages : un feuillet d'errata y était inséré.

Yvonne Desportes, *Guide servant d'appendice aux traités d'harmonie*, Ricordi. Format 21 x 27 cm, 60 pages. Aborde les exercices complexes auxquels on parvient après avoir étudié à fond l'ensemble d'un traité : basse donnée non chiffrée, modes grecs et grégoriens, choral et alternés. Très utile pour des études sérieuses, et probablement unique en son genre.

Yvonne Desportes et **Alain Bernaud**, *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel*, Gérard Billaudot. En format 15½ x 23½ cm, 53 pages. Catalogue de formules caractéristiques, unique en son genre. Tableau comparatif des formules-types de cadences et autres éléments stylistiques chez Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Fauré, Debussy, Ravel. Il suppose évidemment les techniques d'écriture et d'analyse harmoniques acquises au préalable.

Yvonne Desportes, *Précis d'analyse harmonique*, Heugel. Format 18½ x 27 cm, 40 pages. S'adresse moins à ceux qui veulent faire de l'écriture qu'aux amateurs, aux mélomanes ou aux analystes souhaitant approfondir la construction des oeuvres.

Georges Guillard, *Manuel pratique d'Analyse auditive*, Paris, éditions Transatlantiques, 1982 (2e édition, 1996), 135 pages. Ouvrage essentiellement pratique à l'intention des étudiants de lycées musicaux, de Conservatoires ou des UFR de Musique et Musicologie. Il s'efforce de donner des clés simples (vocabulaire, grammaire) pour une écoute attentive et analytique des langages musicaux du XVIIe au XXe siècle. *(G.G.)*

Charles Koechlin, *Étude sur les notes de passage*, 6e édition, Eschig. Fascicule 15½ x 24 cm, 75 pages. Ouvrage exemplaire traitant aussi ce sujet de manière distincte dans le contrepoint et dans la fugue d'école, les sections qui nous concernent ici sont : *Notes de passage dans les leçons d'harmonie* et *Notes de passage dans le choral*. Ouvrage très discursif, comme souvent chez cet excellent compositeur et pédagogue. Nombreux exemples. Lecture à recommander fortement à l'élève ayant étudié correctement les notes de passage avec son professeur.

Charles Koechlin, *Étude sur le Choral d'école*,d'après J.-S. Bach, avec les thèmes de Gabriel Fauré. Éd. Heugel, format 18 x 27 cm, 80 pages. Distingue heureusement le choral d'école, les chorals dits "de Bach" et les chorals libres. Ouvrage discursif magistral à recommander à ce moment des études.
Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc. En deux volumes, textes (format 20 x 29 cm, 72 pages) et exemples musicaux (grand format peu pratique 26 x 34 cm, 62 pages). Publié en 1944. Sa mention ici dans une liste d'ouvrages concernant l'harmonie classique est largement hors-sujet, mais c'est évidemment un ouvrage de référence unique en son genre.

Addendum aux ouvrages pratiques, par M. Johannes Zwaans, France.
Jean Medinger, *L'harmonie pour tous* (71 pages) éditions Paul Beuscher.
Isabelle Duha, *L'harmonie en liberté, de la mémoire à l'improvisation, volume 1* (80 pages) éditions Gérard Billaudot. Cet ouvrage semble particulièrement intéressant par son souci de faire appel aux facultés auditives plutôt qu'à une approche intellectuelle.

Les exercices

Albert Beaucamp, *Vingt-quatre leçons d'harmonie*, Leduc. En deux volumes, textes et réalisations en clefs d'ut (format 20 x 29 cm). Basses, chants et alternés en trois séries : de faciles à très difficiles. Connaissance complète du traité requise.

Marcel Bitsch, *Le problème d'harmonie*, Leduc. En deux fascicules 20 x 29 cm. D'une part les textes et conseils de travail sur vingt-quatre leçons annotées, permettant un travail préparatoire. D'autre part, les réalisations présentées en clefs d'ut. Basses non chiffrées, parmi des textes assez difficiles. Ouvrage intéressant et unique en son genre en ce sens qu'il pousse plus loin le principe de l'ouvrage de Jean Gallon (voir plus bas) et se présente presque comme une alternative à des cours privés.

Marcel Bitsch, *Exercices d'harmonie*, Leduc. Quarante textes en 4 séries et deux volumes, le premier se limitant aux accords classés, le second comportant des exercices de moyenne difficulté à difficiles sur l'ensemble des notes étrangères. Textes, réalisations (format 20 x 28 cm) présentées en clefs d'ut.

Marcel Bitsch, *Vingt-quatre leçons de concours*, Leduc. En deux fascicules : textes seuls (format 15 x 22 cm) et réalisations présentées en clefs d'ut (25 x 32 cm). Contient alternés, basses, chants et chorals, certains difficiles. On doit avoir couvert l'ensemble du traité.

Henri Busser, *Vingt-cinq leçons d'harmonie*, Leduc. En deux fascicules, basses et chants donnés, réalisations (format 20 x 29 cm) présentées en clefs d'ut. Exercices très construits (thèmes renversables, imitations, etc.), comportant six alternés.

Henri Challan, *380 basses et chants donnés*, Leduc. En dix fascicules pour l'élève et 10 fascicules de réalisations correspondantes pour le professeur ou l'élève travaillant seul. Présentation utilisant les clefs d'ut. La plupart des corrigés présentent seulement la voix extrême opposée, avec quelques indications codifiées simplement en cas de doute sur la réalisation des voix intermédiaires. Les travaux les plus avancés sont entièrement réalisés à quatre parties. Seul catalogue d'exercices abordant progressivement et séparément **chaque élément** du langage harmonique, de ce fait utilisables **pendant** l'étude du traité, avec un choix de textes suffisant et généralement bien progressifs, de très faciles à difficiles. Les exercices manquant un peu d'intérêt musical sont très rares et ne concernent guère que les accords de quinte. Le professeur avisé pourra facilement recommander d'éviter provisoirement *deux ou trois* textes un peu plus délicats, ou utilisant des tournures peu fréquentes ou peu indispensables, qui peut-être ont été classés par l'auteur un peu vite vers le début de la liste. Ouvrage peu coûteux (les dix recueils sont disponibles individuellement) à recommander pour une formation en profondeur réellement complète et solide, ou pour l'approfondissement de certains points faibles.

Henri CHALLAN
(Merci à Mme Jacqueline Challan)

Henri Challan, *24 leçons d'harmonie, faciles et progressives*, Eschig. En deux fascicules, livre du professeur et livre de l'élève. S'adresse aux élèves ayant terminé l'étude du traité.

Henri Challan, *Mélodies instrumentales à harmoniser dans quelques styles harmoniques caractéristiques,* Leduc. Cette somme d'exercices se présente sous forme de 6 fascicules (textes seuls) chacun concernant un style et deux types d'ensembles : quatuor à cordes, instruments et piano. Les réalisations sont publiées en 12 fascicules, chacune étant consacrée également à un style mais à un seul ensemble, par exemple : Debussy, quatuor à cordes. C'est donc une somme de 18 fascicules qu'il est conseillé de commander en se référant uniquement à leurs numéros. Dans l'énumération suivante, le premier numéro de chaque groupe est le fascicule des textes seuls pour un style donné (incluant quatuor à cordes ainsi qu'instruments et piano), le deuxième contient seulement les réalisations pour quatuor à cordes, le troisième contient les réalisations pour instruments et piano : Bach : 1, 2, 3. Mozart : 4, 5, 6. Schumann : 7, 8, 9. Fauré : 10, 11, 12. Debussy : 13, 14, 15. Ravel : 16, 17, 18. Publiés tardivement et après la mort de l'auteur, ces ouvrages ne figurent pas dans les extraits de catalogue habituellement reproduits en dernière page de couverture des éditions Leduc.

Contrairement à l'objectif visé par l'ouvrage ci-après, il s'agit bien de textes originaux et non d'œuvres connues. Ces exercices sont donc de très haut niveau.

Yvonne Desportes, *90 leçons d'harmonie sur l'évolution harmonique du XIII*^{ème} *siècle à nos jours*, Eschig. En deux parties et quatre volumes. 1) 13^{e} au 17^{e} siècle, textes, réalisations. 2) 18^{e} au 20^{e} siècle, textes, réalisations. Les réalisations, en format 25 x 32 cm, sont toutes des extraits d'oeuvres diverses dont l'écriture (éventuellement orchestrale) a été pour les besoins de la cause réduite à quatre voix. Leur style est donc conservé de manière indiscutable. Les réalisations sont présentées en trois clefs d'ut et de fa. Les oeuvres étant connues, le travail de l'étudiant reste plus facilement axé sur le style, l'élément "devinette" étant réduit au minimum. Ouvrage fort remarquable et à recommander.

Théodore Dubois, *Réalisations des basses et chants du traité d'harmonie*, Heugel, format 18 x 26 cm, 109 pages). Travaux présentés **uniquement en clefs de sol et fa**.

René Duclos, *Vingt-quatre textes d'harmonie*, Leduc. En deux volumes, textes et réalisations présentées en clefs d'ut (format 20 x 29 cm). Basses et chants progressifs de moyenne difficulté, abordables dès la fin du traité, souvent dans le caractère de danses anciennes.

Jean Gallon, *80 exercices et thèmes d'harmonie*, troisième série, Heugel. En deux volumes : livre de l'élève et livre du professeur (réalisations préparatoires et complètes présentées en clefs d'ut). Chorals, alternés, basses données et chants donnés en constituent les parties à peu près égales de cet ouvrage. Leur point commun : les travaux préparatoires concernant chaque exercice. En particulier, dans la première section des chorals, l'auteur propose sous forme de basses données un travail d'harmonisation simple et claire, sans notes étrangères, ce qui est fort utile lorsqu'on s'attaque à ce style alors qu'on est déjà habitué à une écriture développée et ornée. Ensuite, le choral lui-même est proposé sous forme de chant donné, à réaliser en "choral d'école" selon la structure de l'harmonisation préparatoire, mais sans y être trop asservi.

Olivier Messiaen, *Vingt leçons d'harmonie dans le style de quelques auteurs importants de l'histoire harmonique de la musique, depuis Monteverdi jusqu'à Ravel*, Leduc. Un seul volume : réalisations. Cet ouvrage assez connu n'est pourtant pas ce que son auteur a fait de mieux. Le travail de l'étudiant est un peu plus complexe que dans les 80 leçons d'Yvonne Desportes puisqu'il doit rechercher une esthétique sans avoir le support d'un texte déjà bien connu. Cependant on est en droit de douter de l'utilité de réaliser des exercices dans des styles *"mi-Schumann mi-Lalo, mi-Chabrier mi-Debussy, mi-Chabrier mi-Massenet, mi-Massenet mi-Debussy, mi-Franck mi-Debussy"*, ou encore *"un peu Schumann, un peu Fauré, un peu Albeniz"* (sic!). Néanmoins, comme on peut s'y attendre, l'intérêt musical s'y trouve par ailleurs très présent.

Olivier MESSIAEN
Détail d'une photo de 1929
(domaine public)
Auteur inconnu

Jean-Claude Raynaud, professeur au CNSM de Paris, *300 Textes et Réalisations en 16 cahiers à l'usage des classes d'écriture musicale*, éditions Zurfluh. L'enseignement de l'écriture pratiqué au Conservatoire de Paris depuis de nombreuses décennies est une spécificité qui n'a pas d'équivalent à l'étranger. Les superbes textes de Jean-Claude Raynaud permettent d'aborder différents langages avec le souci de toujours faire relier les éléments du vocabulaire harmonique à la forme. Ouvrage publié sous l'égide du Centre de Recherche et d'Edition du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Préface de Marc-Olivier Dupin, Directeur du Conservatoire de Paris. Les cahiers et textes s'adressent à l'élève (*environ* 9,15 €), les réalisations au professeur (*environ* 12,50 €). Les 5 premiers cahiers (Textes et Réalisations) sont déjà disponibles. Aperçu sommaire (sous réserves) des objectifs de chaque cahier: 1- Accords de 3 sons et 7e de dominante. 2- Ensemble des accords et des notes étrangères (2 bis- suite). 3- Écriture en imitations. 4- Initiation à l'écriture du quatuor à cordes. 5- Chorals. 6- J.S.Bach. 7- Mozart. 8- Schubert. 9- Schuman. 10- Brahms. 11- Wagner, Wolf, R. Strauss. 12- Franck, Chausson, Duparc. 13- Fauré. 14- Debussy. 15- Ravel. 16- Divers: de Monteverdi à Messiaen. [Merci à M. Masayuki Itakura, Eastman School of Music, Rochester NY, pour cette contribution.]

Exemples musicaux

Les professeurs reprochent volontiers à la plupart des traités classiques de ne pas présenter d'exemples musicaux constitués d'extraits de "vraie" musique. Il y a plusieurs raisons à cela.

Bien des auteurs de traités souhaitent aborder leurs explications grammaticales du langage musical en respectant une "neutralité" esthétique. Par honnêteté intellectuelle, on évite de commencer à *juger* ce qui est beau, ce qui n'est pas digne d'être jugé beau, etc... Effectivement, *on n'en finirait plus* et on s'écarterait de la tâche objective qui consiste à cataloguer et expliquer *ce qui existe*. L'élève le moindrement cultivé dans le domaine de la musique classique sait toujours, instantanément, faire le lien entre une pièce qu'il connaît, peut-être même interprétée par lui, et le nouvel élément du langage harmonique expliqué par le professeur. Si c'est nécessaire, et pour que ce soit particulièrement frappant et facile à mémoriser, il vaut mieux que le professeur choisisse de donner au piano des exemples faisant partie de la musique que l'étudiant connaît déjà très bien, au moins comme mélomane averti. L'absence de connaissances générales à ce niveau resterait évidemment un handicap sérieux pour effectuer le lien entre les exercices et les œuvres.

S'il est préférable que l'étudiant connaisse déjà la musique dont le professeur se sert comme exemples, il faut donc souhaiter à ce dernier à la fois une mémoire de type "catalogue" et une rapidité de recherche de type "base de données". Il est donc pratique de recourir à des collections d'exemples écrits en quantité satisfaisante, qui auraient alourdi les traités classiques déjà volumineux et suffisamment coûteux. La confection de tels catalogues exige un travail fastidieux (du simple choix des exemples à la recherche de leurs références précises, en passant par les demandes d'autorisations de reproduire), travail probablement jugé peu utile ou peu rentable par la plupart des professeurs, à moins d'être à plein temps au service d'un établissement réservant une partie normale de la charge professorale à la recherche et à la publication. Voilà pourquoi les ouvrages en anglais proposés ci-dessous proviennent de professeurs des États-Unis, où un énorme marché de diffusion existe (ce qui permet de produire des publications spécialisées à moindre coût) et où on a compris que la recherche et les autres travaux annexes sont difficiles à mener quand on a une tâche hebdomadaire comparable à celle d'un professeur du secondaire.

Une mise en garde, cependant : bien que la consultation de ces ouvrages par l'étudiant lui-même ne peut qu'être profitable, il lui sera parfois utile d'obtenir l'avis d'un professeur à propos d'exemples qui, à première vue, pourraient sembler complexes ou même peu appropriés. C'est que la perception et l'analyse d'un même phénomène harmonique ne se présentent pas toujours avec la même évidence selon les personnes. Suggérons donc simplement à l'étudiant isolé de tirer profit lui-même de tous les exemples qui lui paraissent clairs et évidents, et au contraire de ne pas s'inquiéter outre mesure en bloquant sur quelques exemples qui pourraient lui paraître étranges. C'est parfois matière de choix personnel dans la compréhension analytique, et n'oublions pas que la vraie musique n'a pas été écrite pour être d'abord analysée.

Enfin, nombre d'exemples choisis par nos collègues universitaires anglo-saxons ne se présentent pas à quatre voix égales mais sont des réductions d'orchestre ou des extraits de littérature pianistique. Il s'ensuit parfois d'apparentes entorses aux dispositions de l'écriture à quatre parties qu'il faudra expliquer aux étudiants "inquiets". En ce sens, ces textes paraissent plus appropriés pour illustrer des cours où l'on *parle* de musique, que pour illustrer un *savoir-faire* spécifique de l'écriture à quatre parties.

Howard A. Murphy, Robert A. Melcher, Willard F. Warch, *Music for study, A Source Book of Excerpts,* Prentice-Hall, Inc., 205 pages. Convient particulièrement au début des études et aux étudiants plus jeunes. Couvre en détails les accords de trois sons et leurs renversements, les modulations, les sixtes augmentées, mais aussi la gamme par tons, les harmonies en quartes, la polytonalité et le dodécaphonisme. La plupart des extraits sont simples à lire ou à jouer. Il y a 289 exemples.

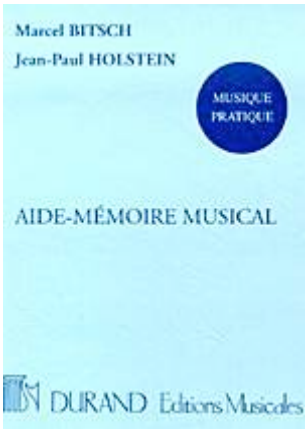
Robert A. Melcher and Willard F. Warch, *Music for advanced Study, A Source Book of Excerpts,* Prentice-Hall, Inc., 182 pages. Le complément du précédent, à un niveau plus avancé. Couvre les accords à partir de la septième diminuée, les sixtes altérées et au-delà, ainsi que treize textes complets. Un total de 177 exemples.

T. Benjamin, M. Horvit, R. Nelson, *Music for Analysis*, Houghton Mifflin Company, 360 pages. Ouvrage très fourni. Là encore, les exemples sont classés par éléments harmoniques.

Charles Burkhart, *Anthology for Musical Analysis*, Holt, Rinehart and Winston, 382 pages. Ce dernier ouvrage est composé de pièces *complètes*, classées par époques (baroque, classique, romantique et impressionniste, XX^{e} siècle), mais assorties d'un index selon les accords, permettant de choisir en fonction de l'élément à illustrer.

Ouvrages de portée générale

Olivier Alain, *L'harmonie*, Presses Universitaires de France, 126 pages. Collection *Que sais-je?* nº1118. Généralités. De l'intervalle à l'accord. De l'accord à la tonalité. L'harmonie de la Renaissance. L'harmonie tonale. Saturation et dépassement. Perspectives. Contrairement à l'ouvrage suivant, l'aspect historique l'emporte sur l'aspect acoustique.



Marcel Bitsch et Jean-Paul Holstein, *Aide-mémoire musical*, éditions Durand, série *Musique pratique*, format 15 x 21 cm. Beaucoup plus qu'une autre version d'un résumé de la théorie musicale, cet ouvrage touche 80 sujets à raison d'un tableau par page, ou sur deux pages, donnant une vision synthétique et très précise de l'essentiel à connaître. Les grandes sections sont : notation, rythme, mesure, gammes, modes, série, intervalles, mélodie, contrepoint, harmonie, transposition et instruments transpositeurs, voix, instruments avec leurs tessitures et leurs particularités techniques. La personne novice aussi bien que l'étudiant avancé y trouveront rapidement le renseignement cherché. Sans vouloir ôter son mérite certain à Jean-Paul Holstein, on reconnaît partout dans cet ouvrage les qualités de concision, précision et de clarté propres à ce pédagogue reconnu qu'est Marcel Bitsch. Les problèmes d'acoustique et les considérations historiques ont été volontairement tenus à l'écart.

Jacques Chailley, *Expliquer l'Harmonie*, Collection Histoire de la Musique, nº16, Éditions Rencontre, Lausanne, 128 pages. Ce volume retrace l'histoire des expériences et théories ayant pour objet la nature du son musical, la mesure des intervalles et les justifications physico-mathématiques de la sensation de consonance. L'auteur y montre que les noms les plus célèbres ne sont pas les seuls à avoir contribué tantôt à débrouiller le problème, tantôt à mêler les cartes. Il dénonce les errements séculaires, causes de faits mal compris à la lumière de textes qu'on ne se donne plus la peine de vérifier et dont l'enseignement contemporain conserve parfois avec sérieux des reliques désuètes mais redoutables de conséquences. Enrichi d'une recherche iconographique de grande qualité, ce volume est plus qu'un ouvrage de vulgarisation par lequel son auteur, comme souvent au cours de son enseignement, démystifie "la lanternéité des vessies". Il s'adresse aussi bien au musicien curieux qu'au pédagogue qui mésestime la connaissance de l'acoustique.
(M.B., paru dans le *Bulletin de bibliographie*, Montréal, 1971.)

Claude-Henri Chouard.
L'OREILLE MUSICIENNE : les chemins de la musique de l'oreille au cerveau.
Edit.Gallimard. 347 pages.

Claude-Henri Chouard, *L'oreille musicienne : les chemins de la musique de l'oreille au cerveau.* Edit.Gallimard. 347 pages.
Claude-Henri Chouard, ancien Chef du Service d'Oto-Rhino-Laryngologie de l'Hôpital Saint-Antoine, Membre de l'Académie nationale de médecine, fait appel aux techniques musicales, au savoir de la médecine, et aux récentes découvertes de la biologie pour démontrer ce qui différencie la musique, de la parole ou des bruits; il décrit les voies particulières que la musique emprunte, de l'entrée dans l'oreille jusqu'à son arrivée au conscient des circonvolutions cérébrales.
Ce livre, dont l'expression est claire et simple, débute par une série d'entretiens avec un chef d'orchestre, un compositeur, un professeur de chant, un musicien, tous connus, qui confirment de leur expérience d'artiste les faits anatomiques et physiologiques observés par les chercheurs. Voici finalement la nature physique de la musique et du chant bien résumée, et leur parcours du tympan au cerveau minutieusement relaté. C'est dans l'oreille, quelles que soient les influences culturelles, que la prédilection ancestrale pour l'octave et la quinte trouve son origine au cœur même des mécanismes mis en jeu dans la discrimination de la hauteur et de l'intensité des fréquences sonores. Nous apprenons ensuite que ces sonorités sont largement influencées par une quantité d'autres sensations qui parviennent aux centres nerveux, et qu'elles agissent aussi presque à notre insu sur tous les centres cérébraux, notamment la mémoire, l'affectivité, le comportement, avant d'être perçues par la conscience. On découvre aussi que le cerveau est capable de commander l'oreille, comme il fait

mouvoir nos muscles, pour la protéger des sons nocifs ou inutiles, ou lui ordonner d'affiner son effort de reconnaissance d'un son au milieu d'un bruit ambiant.
De plus, on apprend qu'être droitier ou gaucher, homme ou femme, musicien ou seulement mélomane, voire amusique, peut avoir une influence sur l'oreille musicienne. On s'intéresse de même aux aptitudes musicales du fœtus et du nouveau né, et on découvre qu'il semble bien exister dans le cerveau du nouveau né des réseaux neuronaux pré programmés dévolus à l'écoute de la musique. Ce livre démontre que l'écoute et l'expression musicale sont une fonction propre à l'homme, au même titre que la parole. La musique lui est tout aussi indispensable, même si son organisation cérébrale s'en différencie nettement. Ainsi s'éclaire la part prépondérante que la musique prend dans le quotidien de notre civilisation : loin d'être un phénomène culturel, que faciliterait le développement technologique, la musique est l'expression d'un besoin physiologique, dont l'humanité commence aujourd'hui seulement à prendre conscience, ce qui est un fait tout à fait nouveau.

Adresses d'éditeurs sur la page des liens utiles : http://membres.lycos.fr/mbaron/liens.htm